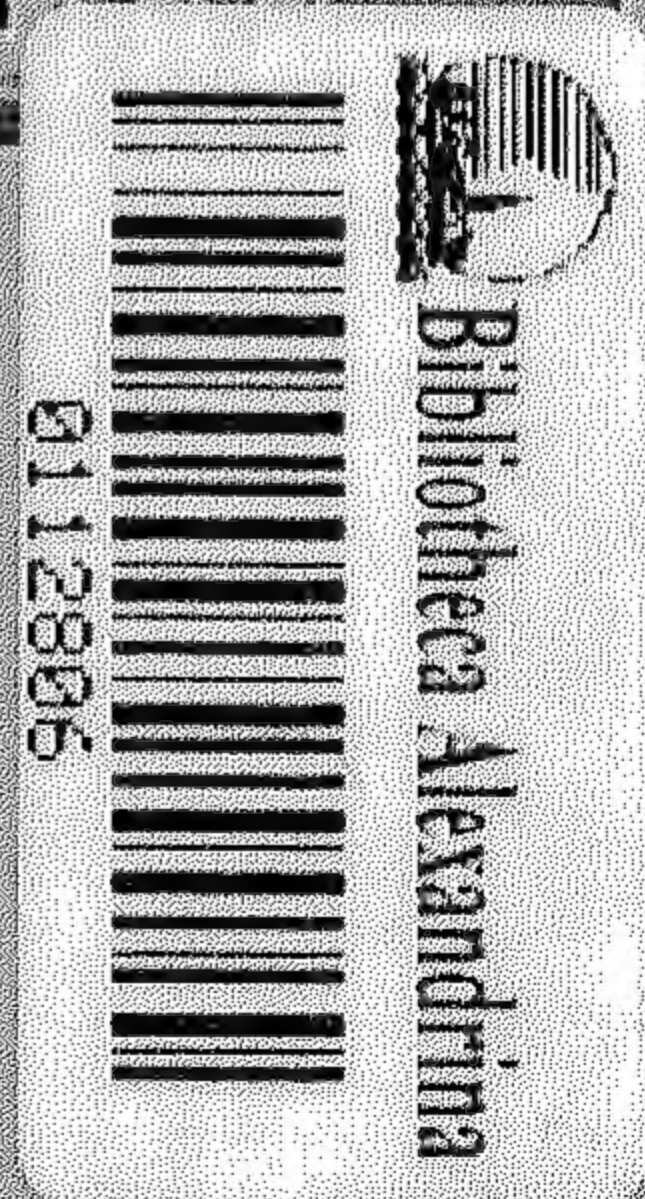


النقد الأدبي

عند الإغريق والرومان

دكتور عبد المعطى شعراوي


مكتبة الأنجلو المصرية



النقد الأدبي عند الأغريق والرومان

تأليف

دكتور عبد المعطى شعراوى

الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية

رقم التسجيل 88009

رقم النسخة



مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

عنوان الكتاب : النقد الأدبي عند الأغريق والرومان

إسم المؤلف : د. عبدالمعطي شعراوي

الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية

الجمع والإخراج الفني : ميجا سنتر

الطباعة : محمد عبد الكريم حسان

رقم الإيداع : ١٥٥٧٦ لسنة ١٩٩٩

الترقيم الدولي : I-S-B-N 977-05-1725-9

إهداء

إليها

إلى من أكتب

وسوف أظلم أكتب

إلى أن يحية الألوان

مقدمة

لم يعد النقد الأدبي في العصر الحديث فناً ، بل أصبح علماً له قواعده وقوانينه ونظرياته وأدواته . لكنه لم يبدأ علماً من العلوم ولا فناً من الفنون ، بل بدأ مجرد ملاحظات شخصية عارضة . هكذا بدأ النقد الأدبي عند الاغريق . والنقد بمعناه الحرفي هو التمييز بين الغث والثمين . بذلك يمكن القول إن النقد الأدبي ظهر مع بداية ظهور الأدب . فالأدب والنقد صنوان توأمان متلازمان لا يستغنى كل منهما عن الآخر . يتوقف تطور كل منهما على تطور الآخر . فازدهار النقد قد يدفع الأدب نحو الازدهار ، وازدهار الأدب قد يساعد على ازدهار النقد والعكس في الحالتين صحيح . كما أن هناك علاقة وطيدة بين النقد الأدبي والظروف السياسية والاجتماعية . فالنقد في العصور الديمقراطية قد يتجه نحو التصريح بينما قد يؤدي فقدان الحرية إلى التلميح . لذلك فقد ارتبطت دراسة النقد الأدبي ارتباطاً وثيقاً بالأدب والسياسة والعقائد الدينية والعادات الاجتماعية . إن دارس النقد الأدبي في حاجة ماسة إلى خلفية متعددة الجوانب . عليه أن يكون على علم بأنواع الأدب ونظرياته ومراحل تطوره مدركاً لمراحل التطورات التاريخية والسياسية للمجتمع ومراحل التطور الاجتماعية والاقتصادية أيضاً .

اهتم أهل الغرب منذ مئات السنين بدراسة نشأة النقد الأدبي عند الاغريق والرومان ، وجدوا فيها مذهلاً لا ينضب يروى ظمأهم للمعرفة ويساعدهم في بناء نظريات أدبية ووضع قوانين نقدية . لكن العرب سبقوا أهل الغرب في إدراك أهمية دراسة النقد فطفقوا يدهلون من منابع التراث الاغريقي فظهر بينهم ابن سينا وابن رشد والكندي والفارابي وقدامة بن جعفر وغيرهم من أعلام الأدب والنقد الذين بقيت ذكراهم شاهداً على تقدم الأدب والنقد الأدبي عند العرب . وبينما واصل أهل الغرب اهتمامهم بدراسة التراث الاغريقي والروماني توقف العرب عن البحث ظناً منهم - أو من بعضهم - أن التراث الاغريقي والروماني هو أصل الحضارات الغربية ولا علاقة له بالحضارات العربية . والدليل على ذلك هو عدم ظهور مؤلفات عربية في النقد الأدبي عند الاغريق والرومان في العصور الحديثة . ولعلني لا أكون مخطئاً إذا لاحظت أن كتابين اثنين فقط قد صدرا في مصر وببيروت خلال الستين عاماً الماضية . أولهما يتناول في سرعة مذهلة النقد الأدبي

عند الأغريق من هوميروس حتى أفلاطون ، والآخر يستعرض في سطحية بعض مراحل تطور النقد الأدبي عند الأغريق (١) . أما عن النقد الأدبي عند الرومان فلم يصدر - بقدر علمي - شيء قط . بالتالي فإن هذا الكتاب الذي بين يدي القارئ الكريم اليوم ربما يكون أول مجلد يصدر باللغة العربية يضم بين دفتيه عرضاً متخففاً لمرحلة تطور النقد الأدبي عند الرومان في العصور الكلاسيكية (الأغريقية) (نحو النصف الثاني من القرن الأول الميلادي) ، وحتى نهاية العصور الرومانية (القرنين الثالث والميلادي تقريباً) .

سوف يلاحظ القارئ الكريم في الصفحات التالية جهداً متواضعاً ومحاولة لا تخلو من المغامرة والجزالة الشبر أغوار التراث النقدي الأغريقي والروماني والعرض في بطون أمهات المخطوطات والمقالات والكتب التي ظهرت بالعقدين الأخيرين والأدبية مستعينة بمصادر أولية متنوعة . إنه جهد متواضع أصغر من عشرات السنين من البحث والتفتيش والفحص والدراسة داخل قاعات المتاحف في الخمسينات المختلفة وخارجها . فإن فاز هذا الجهد المتواضع بقدر من اللناء فالفضل يرجع إلى أصحاب العقول الناصجة التي دأبت على تشجيع هذا حب الجهد على مواصلة السير والإقدام على المغامرة ، وإن لم يكلل الجهد بالنجاح فالمسؤولية تقع على عاتق المغامر وحده . خيل لي لأبأس من محاولة أخرى قال صاحب المغامر لا يعرف اليأس ولا يعرف بالقيل

د. عبدالمعطي شعراوي ..

القاهرة أكتوبر ١٩٩٩

الجزء الأول

النقد الأدبي
عند الأغريق

الفصل الأول

قبل أفلاطون

الفصل الأول

قبل أفلاطون

أ - الشعر

عصر الإنشاد :

تعتبر ملحمتا الإلياذة والأوديسيا من أقدم الأعمال التي وصلتنا من التراث الأغريقي. تتصف الملحمتان بقدر كبير من الكمال ويلمسات الجمال سواء من ناحية الوزن الشعري أو الأسلوب الأدبي. يؤكد هذا أنهما ليست أول عمل أدبي أنتجته الموهبة الأغريقية، بل لابد أن تكون هناك محاولات مستمرة متعددة جادة قام بها مجموعة من الأغريق الموهوبين للنظم قصائد في أغراض مختلفة. لقد عرف الأغريق أنفسهم أن هناك أعمالاً أدبية ظهرت قبل ملحمتي الإلياذة والأوديسيا^(١)، لكنهم لم يحاولوا تسجيلها أو مناقشتها مناقشة تفصيلية. إنهم يتحدثون عن بعض شعراء عاشوا قبل ظهور الإلياذة والأوديسيا مثل أورفيوس Orpheus وموسايوس Musaeus^(٢). قيل أحياناً إن أورفيوس كان معلماً لموسايوس، وقيل أحياناً أخري إنه كان تلميذاً له. نحن لا نملك أي عمل من أعمالهما ومن المحتمل أن المعلومات التي وصلتنا عنهما ليست سوى ابتكار من أنصار المذهب الأورفي^(٣)، وهم فئة من الجماعات الصوفية التي سادت آراؤها أثناء القرن السادس قبل الميلاد تقريباً، والتي أرادت أن تصنع لنفسها تاريخاً أقدم وأعظم من تاريخ الإلياذة والأوديسيا^(٤). كما أن حماس بعض الجماعات الدينية هو المسئول عن ظهور رواية أخري تنسب الفضل في ظهور الشعر الكورالي إلي

(١) Arist. Poet. Chaps., 6 - 8 .

(٢) Aristophanes, Frogs, 1032; Plato, Apology, 41 a

(٣) Jaeger, Paideia, pp . 164 - 165.

(٤) Sinclair, Classical Greek Literature, pp.5 - 6 .

شخص يدعي فيلامون Philammon^(٥). بالإضافة إلى اسم فيلامون فإن هناك روايات أخرى تنسب الفضل في ظهور الشعر الغنائي إلى بعض أشخاص مثل يومولبوس Eumolpus، وأولين Olen، وخروسو ثيميس Chrysothemis. لكن ذكر اسم فيلامون والذي يعني صديق آمون - قد يدفع إلى الاعتقاد في أنه - حتي إن كان شخصية تاريخية - قد عاش بعد العصر الذي سوي فيه الأغريق بين الإله الإغريقي زيوس والإله المصري آمون. وقد حدث ذلك بعد تأسيس مدينة قورينائية في عام ٦٢٣ ق.م.

بالرغم من الاعتقاد أن فيلامون ربما يكون شخصية مبتكرة وليست حقيقة، وبالرغم من عدم وجود أية أدلة قاطعة تؤكد وجود كل من يومولبوس وأولين وخروسو ثيميس، فإن هناك ما يؤكد ظهور الشعر الغنائي قبل عصر ظهور الإلياذة والأوديسيا بزمان طويل. تشهد بذلك فقرات عديدة من الإلياذة والأوديسيا^(٦). تروي الإلياذة في أكثر من موضع أن هناك من نظم قصائد كورالية تكريماً وعرفانا بفضل الإله أبوللون^(٧). كما تروي الإلياذة والأوديسيا معاً أن هناك من نظم قصائد جنائزية تكريماً للموتي^(٨). وتروي الإلياذة أيضاً أن هناك من نظم قصائد الزواج^(٩). إن كل هذه الصور التي تعرضها الإلياذة والأوديسيا تؤكد وجود الشعر الكورالي قبل عصر ظهورهما. بالإضافة إلى ذلك فإن هناك فقرات في الملحمتين أيضاً تؤكد وجود الشعر الفردي مثل القصيدة التي يغنيها الإله أبوللون في الإلياذة^(١٠). وهكذا يبدو واضحاً أن الشعر الغنائي بدوعيه الفردي والكورالي كان موجوداً قبل ظهور ملحمتي الإلياذة والأوديسيا. ولقد اعتاد الأغريق قبل عصر ظهور الإلياذة والأوديسيا أن ينشدوا أشعارهم بمصاحبة القيثارة مثلما يفعل أخيليوس في الإلياذة^(١١)، والمنشد ديمودوكوس عندما ينشد قصة الحصان الخشبي^(١٢) وقصة الخلاف بين أخيليوس وأدوسيس في الأوديسيا^(١٣)، والمنشد

(٥) Pseudo - Hesiod, Frag. 111 (Rzach).

(٦) Jaeger, Op. Cit. , p. 39.

(٧) Hom., Iliad, I, 473; XXII, 391.

(٨) Ibid., XXIV, 720 sq; Odys., XXIV, 60 sq.

(٩) Iliad, XVIII, 493.

(١٠) (أخيليوس) Ibid, I 603 ; IX, 186 وأيضا بعض أبطال ملحمة الأوديسيا .

(١١) Iliad, IX, 189.

(١٢) Odys, VIII, 499 sq.

(١٣) Ibid., VIII, 73 sq.

فيميوس Phemius الذي ينشد لبني لوبي قصة عودة المحاربين الأغريق بعد سقوط طروادة في نفس الملحمة^(١٤). كان الأغريق ينشدون مثل هذه الأناشيد والأغاني لأنهم كانوا يهتمون بمثل تلك الموضوعات اهتماماً كبيراً كما أنهم كانوا يتغنون بمآثر الآلهة وانجازاتهم وسلوكياتهم وتصرفاتهم كما يفعل - علي سبيل المثال - المنشد ديمودوكوس في الأوديسيا، حيث يروي بالتفصيل قصة اللقاء الجنسي بين إله الحرب آريس وربة الرغبة والجمال أفروديتي في الوزن السداسي والتي تشكل جزءاً لا يتجزأ من الملحمة^(١٥). ويمكن القول إن هذه القصة بشكلها الحالي إما أن تكون من ابتكار مؤلف الأوديسيا أو أنه نقلها كما هي عن منشد آخر جاء قبله.

ليس من السهل أن نتخيل الوزن الذي نظم فيه المنشد ديمودوكوس وأمثاله من المنشدين الآخرين الذين عاشوا قبل ظهور الإلياذة والأوديسيا. لكن من المرجح أنهم استخدموا القيثارة. وكذلك من المعروف أيضاً أن الأشعار الغنائية التي وصلتنا لم تنظم في الوزن السداسي ولا تنقسم إلي أبيات منفصلة. لذا من المعتقد أن هؤلاء المنشدين المبكرين لم يستخدموا أيًا من الأوزان الغنائية المعروفة لدينا. إذن فقد استخدموا نوعاً من أنواع الأوزان السداسية الدكتولية البدائية والذي تطور علي يد ناظم الإلياذة والأوديسيا إلي الوزن السداسي المعروف. وبالرغم من صعوبة التكهن بما كان يدور أثناء تلك الفترة المبكرة فإنه يمكن القول إن هؤلاء المنشدين كانوا مجرد هواة مثل أخيليوس في الإلياذة الذي - مثله في ذلك مثل بعض النبلاء - كان ينشد من أجل التسلية أو التعزية لنفسه أو للآخرين^(١٦). ثم ظهر بعد ذلك المنشد المحترف αοιδός الذي ارتبط بساحة من ساحات الملوك والنبلاء لينشد لهم عن مآثرهم أو مآثر أجدادهم. ثم أصبح بعد ذلك ينشد أناشيده للجمهور. كان المنشد يعزف علي القيثارة κίθαρις أو φόρμιξ بنفسه أثناء الإنشاد. لم يكن لديه نص معد مسبقاً بل كان لديه موضوع معين ينشد عنه مثل سقوط طروادة أو حصار طيبة. وهكذا يمكن تسمية ذلك العصر بعصر الإنشاد، وهو العصر الذي سبق العصر الملحمي حيث ظهرت الإلياذة والأوديسيا. وللأسف الشديد لم يصلنا شيء من إنتاج ذلك العصر، لذا كان علينا أن نمر عليه مرور الكرام لكي نصل إلي العصر الملحمي.

Ibid, I, 325 sq. (١٤)

Ibid, VIII, 266 sq. (١٥)

(١٦) راجع حاشية رقم ١١ ، ص ٦ أعلاه .

عصر الملحة :

من المحتمل أن عصر الإنشاد عند الأغريق قد استمر بضع مئات من السنين. فإذا كان أخيليوس شخصية تاريخية، وإذا كان قد عاش أثناء فترة الحروب الطروادية، فإن منجزاته ومآثره يرجع تاريخها إلى عام ١٢٠٠ ق.م تقريباً. بين عصر الحروب الطروادية والعصر التاريخي حدثت مجموعة من الأحداث الرئيسية أهمها وصول الدوريين قرب نهاية القرن الحادي عشر قبل الميلاد تقريباً والهجرات المستمرة للأيونيين والأبوليين من منطقة ثساليا ومنطقة البر الرئيس (١٧) إلى آسيا الصغرى (١٨). اصطحبت أفراد تلك الهجرات معهم المنشدين، لكن لم يكن لهؤلاء المنشدين أهمية كبرى في بادئ الأمر. بالرغم من أن معلوماتنا ضئيلة عن العصور الموكينية إلا أنها أضال بكثير فيما يتعلق بالوجود الأغريقي في أيونيا. اختلطت هذه العناصر الأغريقية بعناصر غير أغريقية مثل الكاريين والفروجيين. تغلب الطابع الأيوني على الطابع الأيولي ثقافياً وليس سياسياً. كانت سياسة المدينة - الدولة هي طابع سياستهم. من هنا جاءت النهضة الأغريقية الأولى نهضة أدبية في بادئ الأمر ثم نهضة علمية بعد ذلك. من أشهر معالم هذه النهضة الأدبية شخصية تدعي هوميروس.

هوميروس :

قيل إن هوميروس مؤلف الإلياذة والأوديسيا. قيل أيضاً إنه نظم الإلياذة فقط. قيل أيضاً إنه لا يعدو أن يكون شخصية وهمية وليست تاريخية. من هنا نشأ ما يعرف بالمشكلة الهوميرية. سواء أكان هذا أم ذاك، فالرأي السائد الآن هو أن هناك شخصاً يدعي هوميروس عاش في آسيا الصغرى. فيما عدا ذلك فالأمر يكتنفه الغموض. لدينا عدد لا بأس به من المؤلفات يحمل كل مؤلف عنوان حياة هوميروس Vita Homeri. من المرجح أن كل تلك المؤلفات كتبت بعد عصر هوميروس، كما أنها مستقاة من أشعاره فقط. إن هوميروس أنموذج للشخص الأعمى. فاقدو البصر غالباً ما يشار إليهم عند الأغريق علي أنهم منشدون أو

(١٧) تنقسم الأراضي الأغريقية جغرافياً إلى جزأين رئيسيين : الأول هو الجزء المطل على البحر ويمثله الجزر وشبه جزيرة البيلوبونيس، والجزء الثاني هو المنطقة البرية الواقعة شمال شبه الجزيرة وهي التي تعرف بالبر الرئيسى Mainland.

(١٨) Ehrenberg, From Solon to Socrates, pp. 5 sqq.

مُبْتَهَلُونَ ῥαψωδοί كما يشار غالباً إلي الشخص الأعرج علي أنه حداد^(١٩). أما عن مولد هوميروس فقد تضاربت الآراء وتباينت الروايات. قيل إنه من مواليد كولوفون Colophon أو أزمير Smyrna أو سلاميس Salamis أو خيوس Chios أو كومي Cume أو غيرها. ولقد دفع ذلك التضارب شاعراً مثل أنتيباتر Antipater إلي القول في إحدى إيجراماته موجهها حديثه إلي هوميروس : «السماء الواسعة والدك أما والدتك فلن تكون امرأة عادية بل الموسية كاليوبي». من المحتمل أن يكون هوميروس قد عاش في الفترة ما بين ٩٠٠، ٨٠٠ ق.م.^(٢٠)

مهما تضاربت الآراء وتباينت الاستنتاجات فإن الأغريق اعترفوا بوجود هوميروس وأهميته البالغة، وكان لملمحيته الأثر الأكبر في دفع عجلة التطور في مجال الثقافة الأغريقية وازدياد اهتمامهم بكل أنواع الشعر. ظل أبطال هوميروس النماذج الأسمى والمثل العليا لكل تلاميذ المدارس منذ القرن السادس قبل الميلاد وحتى عصر الاسكندر الأكبر الذي اعتبر نفسه أخيليوس ثانياً ووضع نص ملحمة الإلياذة تحت الوسادة أثناء نومه. لقد كان من حسن حظ الشعب الأغريقي أن بداية عهدهم بدراسة الأخلاق والعقيدة والأدب كانت علي يد هوميروس ناظم الملمحتين اللتين أجمع العالم بأكمله علي أنهما من أسمى أنواع الشعر^(٢١).

منح هوميروس في ملمحيته الشعراء مكانة سامية، وصورهم في صورة فئة مكرمة محترمة في مجتمعهم. قبل بدء الحرب ضد طروادة لم يذكر هوميروس شعراء أو منشدين في معسكر الأغريق. لكن عندما ينشأ الصراع بين أجاممنون وأخيليوس، ويرفض الأخير الاشتراك في الحرب يذهب الرسل إلي أخيليوس يستعطفونه لكي يعود إلي صفوف المعركة. هناك يجدونه جالساً في خيمته مروحاً عن نفسه بالعزف علي قيثارته رخيمة الصوت φόρμιγγι λεγείη متغنياً بمآثر الرجال κλέα ἀνδρῶν^(٢٢). وهكذا نري أن إلقاء الشعر أو نظمة لم يكن مهانة بل مدعاة فخر لدي أخيليوس ملك الملوك وبطل الأبطال فما بالك إذن لدي الإبطال العاديين!

(١٩) Sinclair, Op. Cit., p. 10, no.1.

(٢٠) أنظر : Wace, Companion to Homer وخاصة الفصل الثالث الذي كتبه Maurice

Bowra والسابع الذي كتبه J.A. Davison.

(٢١) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 1 sqq.

(٢٢) Hom . Iliad, IX, 168 - 189.

يوجد في الأوديسيا منشدان، فيميوس في قصر أودوسيوس، وديمودوكوس في قصر الملك ألكينوس. المنشد الأخير فاقد البصر - مثله في ذلك مثل هوميروس - ويعامل معاملة غاية في الاحترام والتقدير. في الأنشودة الثامنة من الملحمة يعلن أودوسيوس أن المنشدين يحترمون ويبجلون بواسطة كل من يعيش علي وجه الأرض، إذ أن الموسيقى قد لقنتهم قصصهم. إنها تحب معشر المنشدين^(٢٣). في أكثر من موضع في نفس الأنشودة يبدو واضحاً أن المنشد كان يحظى بالاحترام والتقدير^(٢٤). بل إن الملك ألكينوس يشعر بالفخر والاعتزاز أمام ضيفه أودوسيوس عندما يقدم إليه أهل الأدب في ساحته، إذ ينادي قائلاً : هيا أيها الراقصون الفياكيون، وليضرب أحسنكم الأرض بقدميه أثناء الإنشاد، حتي يروي الضيف - عند عودته إلي وطنه - لأصدقائه كيف نتفوق نحن في الملاحه وسرعة الأقدام والرقص والغناء^(٢٥). فإذا علمنا أن الشعب الأغريقي قد اشتهر ببراعته في الملاحه والرياضة (سرعة الأقدام) فإنه لم يبن مجده علي هاتين الوسيلتين فقط بل أيضاً علي الفن والأدب. هكذا نري الأغريق يتفاخرون بشعرائهم وأدبائهم ولعل ذلك يؤكد سمو مكانة الأديب والفنان في المجتمع الأغريقي.

في الأنشودة الأولى من الأوديسيا ينشد المنشد فيميوس لمغتصبي قصر أودوسيوس أثناء غيابه. وبالرغم من شراسة هؤلاء المغتصبين وصلفهم، وبالرغم من أن فيميوس ينشد علي مسامعهم أنباء عودة الأبطال الأغريق بعد سقوط طروادة، فإن المغتصبين القساة العتاة ينصتون إليه في هدوء وسكينة^(٢٦). ويظهر بوضوح أن فيميوس كان متواطئاً مع المغتصبين. وعند عودة أودوسيوس إلي وطنه يقوم بالقضاء علي المغتصبين لقصره وزوجته. وبالتالي فإنه يعاقب كل من وقف في صف المغتصبين إلا المنشد فيميوس. لم يشعر فيميوس أمام أودوسيوس بالذلة أو المسكنة، لكنه يطلب منه الرحمة والتقدير حيث يقول : إرحمني يا أودوسيوس واحترمني. إنني مستجير بك. إن قتلتي - أنا الذي أنشد عن الآلهه والبشر - فسوف تقاسي جزاء ما فعلت. إنني علمت نفسي بنفسي، وإن إلهاً قد أمد ذاكرتي بكثير من القصص. أعتقد أنني سوف أنشد عنك كما لو كنت

Hom. Odys, VII, 479 - 481. (٢٣)

Ibid, VIII, 43 - 106; 248 - 266; 470 - 535. (٢٤)

Ibid., VII, 250 (٢٥)

Ibid., I, 525. (٢٦)

إلهاً. لا تكن لديك الرغبة في قتلي^(٢٧). هكذا يخاطب المنشد فيميوس الملك أودوسيوس دون خوف أو رهبة. إنه يطلب منه الرحمة، لكنه في نفس الوقت يطالبه بالاحترام والتقدير. وهكذا يؤكد هوميروس سمو مكانه الأديب وتقدير المجتمع له.

إن ما يجعل الأديب يتمتع بالتقدير والاحترام اللذين يقتريان من التقديس هو أنه ملهم من الآلهة مباشرة ومكلف بأن يمنح بأشعاره الخلود لأفراد البشر. إن فكرة الإلهام في الأدب والفن سارت في طريق طويل. إنها بالنسبة للعصور الحديثة وسيلة ساذجة للتعبير عما لا يمكن شرحه، لكنها كانت فكرة واقعية بالنسبة لعصر هوميروس. فالإلهام هو تلك الرقية السحرية للشعر التي تؤثر علي السامعين، كما أنه في نفس الوقت نشوة الشاعر^(٢٨).

يبدأ هوميروس ملحمة الإلياذة قائلاً (الأنشودة الأولى، بيت ١) :

μῆνιν ᾄδεις, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

«أيتها الربة أنشديني عن غضب أخيلئوس بن بليوس.»

ويبدأ ملحمة الأوديسيا قائلاً (الأوديسيا، الأنشودة الأولى، بيت ١) :

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον

«أنشديني أيتها الموسية عن الرجل واسع الحيلة.»

هكذا تبدأ الإلياذة بكلمة μῆνιν ومعناها «غضب»، بينما تبدأ الأوديسيا بكلمة ἄνδρα ومعناها «رجل». من هذا فإن الإلياذة تتناول غضب الإنسان وما يترتب عليه من كوارث، بينما تتناول الأوديسيا ذكاء الإنسان وما يترتب عليه من تفادي الكوارث. إن مناجاة هوميروس للربة أو الموسية في البيت الأول في كل منهما لهو دليل قاطع علي أن هوميروس إنما يستلهم ما يقول من الآلهة^(٢٩).

قبل أن يبدأ هوميروس في ذكر أسماء الأبطال وأعداد السفن ومعدات الحملة قبل ذهابها إلي طراودة فإنه يعلن بطريقة مباشرة لا تترك مكاناً للشك عن فكرة الإلهام إذ يقول : أخبرنني الآن أيتها الموسيات - يا من تسكن جبل أولومبوس، إذ

(٢٧) Ibid, XXII, 344.

(٢٨) Wimsatt, Literary Criticism, p.3.

(٢٩) قارن أيضا : Hom. Odys., XI, 218; XIV, 508; XVI, 112.

أنكن ربّات قريبات منا علي الدوام، تعرفن كل شيء، بينما نحن لا نسمع سوي إشاعات ولا نعرف أي شيء علي الإطلاق - أخبرنني من كانوا قادة الدنائيين ومن كانوا حكامهم؟ إنني لا أستطيع أن أذكر أسماءهم أو أحدد أعدادهم، حتي لو كان لي عشرة ألسنة وعشرة أفواه، وحتى لو كان لديّ صوت لا يتعب وقلب من برونز إذا لم تصنع الموسيقى الألومبيات - بنات زيوس ذي العباءة - في عقلي أسماء كل هؤلاء الذين ذهبوا إلي طروادة^(٢٠).

ثم تتلو ذلك مباشرة فقرة معروفة لدي النقاد «بكتالوج السفن» حيث يصف هوميروس وصفاً تفصيلياً العناصر التي تكونت منها الحملة العسكرية الأغريقية ضد طروادة. وبالقرب من نهاية كتالوج السفن يؤكد هوميروس نفس الفكرة حيث يتوجّه إلي الموسيقى قائلاً: هؤلاء كانوا قادة الدنائيين وحكامهم. لكن أخبريني أيّتها الموسية من كان الأفضل بين هؤلاء، من هم أفضل المحاربين، وما هي أفضل الخيول التي كانت تتبع أبّن أتريوس^(٢١). هكذا يؤكد هوميروس فكرة الإلهام من الآلهة في الأدب.

إن كان هوميروس قد أكد سمو مكانه الأديب بين أهل وطنه لأنه ملهم من الآلهة فإنه قد حدد أيضاً وظيفة الأدب. فعندما يتحدث الراعي يومايوس إلي بنيلوبي زوجة أودوسيوس عن الغريب الذي زاره في الكوخ وظل يروي عليه بعض الروايات ويحكي له بعض القصص فإنه يقول: إنه مثل شاعر لقلته الآلهة كلمات حلوة ليغنيها للبشر فيصبحوا شغوفين لسماعه حيثما غني، هكذا أتلج صدري بقضصه بينما كان يجلس معي في كوشي^(٢٢). إن هوميروس يتحدث هنا عن أودوسيوس فورعودته إلي قصره في إيثاكا متخفياً في زي شحاذ، لكنه في نفس الوقت يشرح لنا وظيفة الأدب. إن الأدب وظيفته التسلية وإدخال البهجة في النفوس. هناك فقرة أخرى في الإلياذة تؤكد هذه الفكرة فعندما يقدم هوميروس إلي مستمعيه الملك نستور الشيخ بعد أن تصاعد النزاع بين أخيليوس وأجاممنون فإنه يشبهه بالشاعر إذ يقول: بينهم وقف نستور ذو الكلمات الحلوة السارة وذو الصوت الساحر، إن صوته ينطلق من بين شفتيه أحلي من الشهد^(٢٣).

Idem, Iliad, II, 484 - 493 (٢٠)

Ibid., II, 760 - 762. (٢١)

Hom., Odys., XVII, 518. (٢٢)

Idem., Iliad, I, 247 - 249 (٢٣)

إن هبة الموسيقى إذن تشمل الموضوع الشيق، والكلمات الحلوة والصوت الواضح السار . إن تألف هذه العناصر الثلاثة هو الذي يحرك العواطف ويثير الشجن مثلما تشعر بنيلوبي بالحزن وتطلب من المنشد فيميوس أن يكف عن رواية قصة عودة أبطال الأغريق من طروادة^(٢٤)، أو عندما يحتوي أودوسيوس وجهه بكفيه ليخفي دموعه المنهمرة علي خديه بينما يروي المنشد ديمودوكوس قصة سقوط طروادة^(٢٥). إنه المزيج المتألف من السرور والحزن الذي وصفه أفلاطون فيما بعد عند حديثه عن التراجيديا إذ يقول : إننا نشعر بالبهجة ومع ذلك فإننا نبكي. ^(٢٦)

إن الشاعر - في رأي هوميروس - يعبر عن نفسه عن طريق أنواع مختلفة من الشعر، إذ أن هوميروس كان يعرف عدة أنواع من الأدب . غالباً ما يشير هوميروس إلي الشعر الإنشادي، لكنه يشير أيضاً إلي الپايان Paean الذي كان ينشد في مديح الإله أبوللون وأناشيد الزواج وأناشيد الحصاد والأناشيد الجنائزية الحزينة . النوع الأول من الشعر - كما ذكرنا - كان ينشد بمصاحبة القيثارة، أما بقية الأنواع فكانت أشعاراً كورالية . فإذا ما ذكرنا قصة ديمودوكوس عن اللقاء بين آريس وأفروديتي فإننا نتذكر أرسطو في كتابه فن الشعر عندما ينسب إلي هوميروس نظم ملحمة كوميدية بعنوان مارجيتيس Margites ^(٢٧) . لم يقصد هوميروس - بالطبع - أن يعطينا قائمة بأنواع الشعر التي كانت موجودة في عصره أو ظهرت قبله، لكنه الحس النقدي للشاعر هو الذي جعله يفعل ذلك دون قصد .

يبدو أيضاً أن هوميروس قد أدرك وجود أساليب مختلفة للخطابة . فلدينا - علي سبيل المثال - فقرات خطابية متعددة يلقيها كل من أودوسيوس وفوينيكس وأياس في الكتاب التاسع من الإلياذة . كما لاحظ أيضاً الفرق بين ما يسمي في مجال النقد بالأسلوب البسيط والأسلوب المنمق . فإننا نلاحظ ذلك - علي سبيل المثال - في وصفه علي لسان أنتينور لكل من أودوسيوس ومنيلاوس حيث يقول : لقد تحدث منيلاوس بإيجاز، قال كلمات قليلة، لكن حديثه كان واضحاً . إنه رجل يتحدث قليلاً، لكنه يصيب الهدف بكلماته .. أما عندما رفع أودوسيوس صوته

Idem, Odys., I, 337. (٢٤)

Ibid., VII, 523. (٢٥)

(٢٦) أنظر ص ١١٤ أدناه.

Sinclair, Op. Cit., p. 63. (٢٧)

ليحدثت انسابت الكلمات من بين شفتيه مثل شقافات الصقيع، إنه رجل لا يباريه أحد (٣٨).

لقد صارت هذه الفقرة مثلاً يضربه معلمو الخطابة لتلاميذهم فيما بعد. وكذلك فعل النقاد في العصور التالية لهوميروس، إذ وجد النقاد المتأخرون في ملحمتي هوميروس فقرات متعددة ليدلوا بها علي صحة نظرياتهم، وليعبروا بواسطتها عن فليته الحديث وأساليبه المختلفة.

هكذا نري أن هوميروس قد أثار عديداً من التساؤلات التي يعتبرها النقاد علي مدي العصور المختلفة قضايا نقدية هامة مازالت الآراء تنقسم حولها حتي الآن (٣٩). ما هي وظيفة الأدب؟ ومن هذا التساؤل نشأت نظرية الأدب (أو الفن) من أجل الأدب ونقيضها أن الأدب من أجل المجتمع. نشأ أيضاً التساؤل ما هو مصدر الأدب؟ هل الأدب إلهام أم صنعة، ثم ما هي مكانة الفنان أو الأديب. كل هذه التساؤلات وغيرها التي أصبحت فيما بعد قضايا نقدية لا بد أن عرفها الأغريق وإن كانوا لم يعرفوها نظرياً لكنهم مارسوها عملياً. فإذا ما أردنا أن نعرف رأي هوميروس حول هذه القضايا الثلاث فإننا نقول إن الأدب إلهام وليس صنعة، ووظيفة الأدب التسلية وإدخال البهجة، وإن الأديب تمتع بمكانة سامية في المجتمع.

هيسودوس :

ليس من السهل تحديد الفترة الزمنية التي عاش فيها هيسودوس. حتي بالنسبة للقدماء أنفسهم لم يكن ذلك سهلاً ولا أمراً محسوماً (٤٠). فلقد اختلف القدماء حول الترتيب الزمني لظهور هوميروس وهيسودوس. يري البعض أن هوميروس جاء قبل هيسودوس، بينما يري البعض الآخر عكس ذلك، لكن هناك من يعتقد أن كلا منهما كان معاصراً للآخر. هناك قصة تروي كيف تباري هوميروس وهيسودوس في الإنشاد وأن المباراة أنهت بفوز هيسودوس. لكن هذه القصة تبدو بوضوح غير واقعية إذ أن القصيدة التي تروي هذه القصة - وعنوانها المباراة بين هوميروس وهيسودوس - يعود تاريخ نظم بعض أجزائها إلي عام

Hom. Iliad, III, 213. (٣٨)

(٣٩) محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان، ص ١٣.

Sinclair, Op. Cit., pp. 64 sqq. (٤٠)

٤٠٠ ق.م تقريباً. ربما قد نشأت هذه الفكرة الخاطئة بسبب ما يرويهِ المؤرخ الأغريقي هيرودوتوس حيث يقول إن كلاً من هيسiodوس وهوميروس قد عاشا قبله بأربعمئة عام.

في عبارة هيرودوتوس يرد اسم هيسiodوس قبل هوميروس، وهنا اعتمد بعض المؤرخين علي ما جاء عند هيرودوتوس وأشاعوا أن هوميروس جاء قبل هيسiodوس. ولما كان هيرودوتوس قد عاش في القرن الخامس قبل الميلاد فإن روايته ترجح أن كلاً من الشاعرين عاشا أثناء القرن التاسع قبل الميلاد، وهو تاريخ يمكن قبوله إلي حد ما . لكن أسلوب هيسiodوس ولغته وأوزان شعره ترجح أنه عاش بعد هوميروس بوقت ليس طويلاً. ففي قصيدة الأعمال والأيام يصور هيسiodوس ثقافة معاصرة علي عكس هوميروس الذي يصور ثقافة سابقة، وبالتالي فإن فكر هيسiodوس يظهر أكثر تقدماً وأكثر تجاوباً مع الحداثة. إن الخلفية الثقافية لقصيدة الأعمال والأيام ليست خليطاً لثقافات قرون مضت، بل هي - علي عكس ملحمتي هوميروس - سجل خالص لثقافة عصر واحد. قد يبدو أن ذلك قد يساعد علي تاريخ تحديد تاريخ نظمها، لكن للأسف الشديد فإن الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يصورها هيسiodوس لمنطقة بيوتيا يمكن أن تنطبق علي أكثر من عصر. إن البحوث الفلكية التي أجراها المتخصصون في الفلك والتي قامت علي ما ورد في قصيدة الأعمال والأيام قد رجحت أن يكون نظم القصيدة في عام ٨٠٠ ق.م تقريباً. لكن من الواضح أن المعلومات الواردة في القصيدة قد لا تساعد علي التوصل إلي نتائج دقيقة. علي أية حال فإن نتائج البحث التي أجراها مؤرخو الأدب علي مدي العصور المتتالية ترجح الرأي القائل إن هيسiodوس عاش في أثناء القرن الثامن ق.م.

فيما يتعلق بحياة هيسiodوس فقد لا نجد مصدراً سوي ما ألمح إليه هيسiodوس نفسه في قصيدة الأعمال والأيام. إشتغل والده بالتجارة في مدينة كومي بآسيا الصغرى. وعندما حقق ثروة لا بأس بها اعتزل التجارة ونزح إلي منطقة بيوتيا في بلاد الأغرقي. هناك اقتني والد هيسiodوس ضيعة لا بأس بها في مدينة أسكرا فوق جبل هيلكون والتي لا تبعد كثيراً عن بلدة ثسبياي Thespieae. عندما توفي الأب آلت ممتلكاته إلي ولديه هيسiodوس وبرسيس Perses . عاش برسيس في مجتمع أريستوقراطي وأصبحت له صداقات حميمة مع كبار القوم. بدد ثروته التي ورثها عن والده، ثم بدأ يهدد شقيقه هيسiodوس ويطالبه بالتنازل

عن نصيبه . عندما رفض هيسودوس تهديد شقيقه ، لجأ برسيس إلي القضاء . قدم رشوة إلي القضاء وأولي الأمر ، إستخدم سلطته ونفوذه التي كان يستمدّها من رفاقه الأريستوقراطيين . كان هيسودوس علي عكس شقيقة برسيس ، إذ كان الأول شخصاً كادحاً يضيف القليل إلي القليل حتي يصبح عنده الكثير . وهكذا عبر هيسودوس عن ظلم أخيه وظلم الأمراء الأريستوقراطيين في قصيدته الأعمال والأيام ، فجاءت شعراً تعليمياً صاغها هيسودوس فيما يقرب من ثمانمائة بيت من الشعر .

لعل من الممكن أن نستطرد قليلاً للنقاش العلاقة بين الأدب والظروف السياسية التي مرّ بها المجتمع الأغريقي^(٤١) . مرّ المجتمع الأغريقي بثلاثة نظم سياسية : النظام الملكي βασιλεια والنظام الأريستوقراطي Ἀριστοκρατεία والنظام الديمقراطي δειμόκρατεία . النظام الملكي هو حكم الفرد الواحد . يأمر الملك فيطاع ويعبر عن رغباته فتصبح رغباته وأمر واجبة الطاعة . لذا فليس هناك رأي شخصي للفرد العادي . أما النظام الأريستوقراطي فيظهر فيه التعبير الذاتي غير كامل ، بينما يستطيع الفرد في المجتمع الديمقراطي أن يعبر عن رأيه تعبيراً ذاتياً كاملاً . ولما كان الأدب مرآة صادقة للعصر فإننا لا نجد أية ملامح شخصية في الإلياذة والأوديسيا تساعدنا علي التوصل إلي شخصية المؤلف ، إذ أن ملحمة الإلياذة والأوديسيا تصوران العصر الملكي بينما تصور قصيدة الأعمال والأيام وقصيدة أنساب الآلهة العصر الأريستوقراطي . لذا فإننا نستطيع أن نتوصل إلي معرفة بعض المعلومات الشخصية من خلالهما عن شخصية المؤلف . أما في العصر الديمقراطي - كما سنري فيما بعد - فسوف يصبح من السهل معرفة كل شئ تقريباً عن المؤلف من خلال أعماله الأدبية حيث يستطيع الفرد في العصر الديمقراطي أن يقول ما يشاء حيثما يشاء وكيفما يشاء .

عندما ننتقل إلي الحديث عن النقد الأدبي عند هيسودوس فإننا نقصد بهيسودوس كل شعراء المدرسة البيوتية الملحميين سواء كانت الأعمال التي سوف نناقشها من تأليف هيسودوس أو منسوبة إليه أو منسوبة لغيره . إن عالم هيسودوس يختلف تماماً عن عالم هوميروس ، إنه عالم أكثر فقراً وأكثر بدائية عن العصر البطولي الذي يصوره هوميروس أو المجتمع الأيوني الإقطاعي الذي ربما يكون قد عاش فيه . بالإضافة إلي ذلك فإن غرض هيسودوس هو التعليم وليس

التعظيم والتكريم^(٤٢). إن قصيدة الأعمال والأيام توجه نصائح أخلاقية وتشرح الأعمال التي علي الفلاح أن يقوم بها علي مدي الفصول المختلفة في العام، بينما تتناول قصيدة أنساب الآلهة مولد الآلهة ونشأتهم وأنسابهم وسلطاتهم وتحاول أن تخلق نظاماً ما لعلاقاتهم الهيولية غير ذات المعالم الواضحة. لكن هيسودوس في نفس الوقت حريص علي تحقيق البهجة والسرور عن طريق أشعاره^(٤٣). فكما تدخل الموسيقى البهجة في نفوس الآلهة بأغانيهن فكذلك يدخل الشاعر بأشعاره البهجة في نفس سامعيه ويثقفهم في نفس الوقت^(٤٤).

عند هيسودوس مازال الشاعر هو المخلوق المحبب للموسيات. يدعي هيسودوس أن الإلهام لا يعدو إلا أن يكون إلهاماً خاصاً لشخصه هو لا لشخص غيره. يقول هيسودوس في قصيدة أنساب الآلهة إن الموسيقىات - بنات زيوس والذاكرة - ذات يوم لقنت هيسودوس أغنية جميلة بينما كان يرعي قطعانه علي منحدرات هيليكون المقدس. «إلي - إلي أنا - وجهت الموسيقىات الأولمبية بنات زيوس ذي العبادة هذه الكلمات : أيها الرعاة القرويون يا أهل العار، يا مجرد بطون نهمة، إننا نعرف كيف نلطق بأشياء كثيرة زائفة لكنها تبدو وكأنها أشياء حقيقية. لكننا نعرف أيضاً - حين نشاء - أن نلطق بأشياء حقيقية. هكذا تحدثت بنات زيوس العظيم، المستعدة دائماً للحديث. ثم انتزعت غصناً من شجرة غار يانعة وأعطيتني إياه كعصاة، رائع لمن يراه. نفثن في صدري أنشودة حلوة مقدسة حتي أستطيع أن أمجد المستقبل والماضي. وأمرني أن أغني عن سلالة الخالدين المباركين، عنهم أولاً وأخيراً^(٤٥)». في هذه الفقرة ترد لأول مرة إشارة إلي أن كلاً من الحقيقي والزائف هو إلهام من عند الآلهة. لقد حاول بعض الدارسين المحدثين تفسير الفقرة السابقة تفسيراً فيه قدر كبير من المبالغة. يرون أن في هذه الفقرة تلميحاً إلي المباراة التي قامت بين هوميروس وهيسودوس^(٤٦). إن هيسودوس يقول الحقيقة بينما يروي هوميروس مجموعة من الأكاذيب^(٤٧). لكن ليس هناك ما يجعلنا نعتقد في أن هيسودوس كان يعتبر قصة الحروب الطروادية

Ibid., pp. 72 - 73 (٤٢)

Atkins, Greek Literary Criticism, vol. I, p.12 (٤٣)

Hesiod, Theog., 22 - 73; 51; 94 - 103. (٤٤)

Ibid., 22 sqq. (٤٥)

Sikes, Greek View of Life, pp. 6 - 7. (٤٦)

(٤٧) محمد صقر خفاجة، نفس المرجع، ص ص ١٥ - ١٦.

أكاذيب لا تستند إلى حقائق تاريخية، كما أننا لا نعتقد أيضاً أن قصيدة أنساب الآلهة يجب أن تؤخذ علي أنها سجل لمجموعة من الحقائق. من هنا يمكن تفسير هذه الفقرة أنها اعتراف صريح من هيسودوس بأن الأديب أو الشاعر قد يعالج موضوعات حقيقية أو غير حقيقية علي حد سواء، لكن براعته في الكتابة هي التي تصفي علي عمله ثوب الصدق.

لا يختلف عدد الموسيقىات عند هيسودوس عنه عند هوميروس. لكن هيسودوس يعدد أسماءهن في إحدى قصائده إذ يقول : هكذا غنت الموسيقىات اللاتي يسكن فوق جبل أولومبوس : كليو Clio ، يوتيري Euterpe ، ثاليا Thalia ، ملبومي Melpomene ، ترسيخوري Terpsichore ، إراتو Erato ، بولومنيا Polymnia ، أورانيا Ourania ، وكاليوبي Calliope وهي أكبرهن جميعاً^(٤٨). لقد ظل عدد الموسيقىات تسعاً منذ عصر هوميروس، لكن لم تتحدد عنده مهام كل موسية علي حدة. أما عند هيسودوس فإننا نلاحظ أنه يذكر أن كاليوبي هي أكبرهن جميعاً - أي أنها مسئولة عن الملحمة وهي أقدم أنواع الشعر. أما وظيفة كل منهن فلم تتحدد إلا في العصر الروماني حيث أصبحت كليو مسئولة عن التاريخ، ويوتيري مسئولة عن الشعر الغنائي، وثاليا عن الكوميديا، ولبومي عن التراجيديا، وبولومنيا عن الترانيم، وترسيخوري عن الشعر الكورالي، وإراتو عن شعر الغزل، وأورانيا عن الفلك.

إن الصوت الجميل مازال جزءاً هاماً من هبات الموسيقىات، كما أن المشورة الحكيمة أصبحت أيضاً جزءاً له من الأهمية والوضوح أكثر مما كان عند هوميروس. يقول هيسودوس في هذا الصدد : إن كاليوبي تلازم الملوك المبجلين، فعندما تكرم بنات زيوس العظيم بحضورهن مولد أحد من سلالة الملوك الذين تعهدتهم الآلهة برعايتها فإنهن يضعن فوق لسانه قطرات حلوة مثل الندى فتنتطق من بين شفقيه كلمات تشبه الشهد في حلاوتها^(٤٩). ثم يواصل هيسودوس قائلاً :

إن الشعراء والعازفين علي القيثارة يدينون بوجودهم علي وجه الأرض للموسيات والإله أبوللون، بينما يدين الملوك بوجودهم إلي زيوس. مبارك هو من تحبه الموسيقىات. الحديث الحلو ينطلق من بين شفقيه. عندما يزحف الحزن إلي

Hesiod, Op. Cit., 75 sqq. (٤٨)

Ibid., 80 sqq. (٤٩)

قلب غير معتاد علي الحزن ويعذبه الأسى، عندئذ يغني سيد الموسيقى مآثر الأجداد الأوائل فينسي الآخر همومه ولا يتذكر أحزانه، إذ أن هبة الموسيقى هي التي تجعله يتحول من هذه الحالة إلي تلك (٥٠).

هكذا نري أن الأدب بالنسبة لهيسيودوس إلهام. لكنه يختلف في مفهومه عن الإلهام بالنسبة لهوميروس. إن هوميروس مجرد أداة تنقل ما تلقنه الآلهة من أشعار وأخبار. أما الإلهام عند هيسيودوس فهو هبة من عند الآلهة تساعد الشاعر علي النطق بأشعاه (٥١). إن هيسيودوس في الفقرة السابقة يسوي بين الشعراء والملوك. إنه في ذلك أكثر جرأة وشجاعة من هوميروس. لأن هيسيودوس الشاعر لم يكن يتمتع بحصانة كما كان هوميروس. وهنا نكتشف أن مكانة الشاعر في عهد هيسيودوس كانت أقل سمواً عنها في عصر هوميروس. يؤكد ذلك الصراع الذي قام بينه وبين شقيقه برسيس، فلو أن هيسيودوس كان يتمتع بما كان يتمتع به منشد مثل ديمودوكوس أو فيميوس من سمو مكانة في مجتمعه لما جرؤ شقيقه علي نهب أملاكه ورشوة القضاة.

لم يكن هوميروس وهيسيودوس ناقدَيْن، لكنهما أثارا بعض المشاكل النقدية - ربما بطريقة غير مباشرة. لقد وضعنا بذور مناقشات أدبية ظهرت فيما بعد مثل: هل الأدب إلهام أم صنعة؟ هل وظيفة الأدب الإمتاع أم المنفعة أو هما معاً. كما مهدا الطريق لظهور بعض النظريات الأدبية مثل نظرية الأنواع الأدبية وغيرها. إن كلاهما يعبر عن حب الأغريق للكلمات الجميلة، والصوت الجميل والموضوع الجميل. كما أنهما يثيران لأول مرة فكرة مصداقية الشعر.

ما بعد هوميروس وهيسيودوس :

ظلت أشعار هوميروس تنشد بعد وفاته، بل أصبحت جزءاً هاماً من المقررات التعليمية في المدارس الأغريقية. هناك رواية تقول إن الطاغية بيسيستراتوس Pisistratus جمع وحقق أشعار هوميروس بعد أن كانت مجرد أجزاء متفرقة تتناقلها ألسنة الرواة (٥٢). وجد الرواة بعض الفجوات في قصص هوميروس فحاولوا ملء تلك الفجوات بأشعار التزموا في نظمها بالخصائص الفنية والأدبية للإلياذة والأوديسيا.

Ibid., 94 sqq. (٥٠)

(٥١) محمد صقر خفاجة، نفس المرجع، ص ١٤.

(٥٢) Cicero, De Oratore, III, 137.

ليس من السهل تحديد تاريخ نظم هذه الأشعار، لكن يبدو أنها كانت معروفة لدى شعراء التراجيدين الأغريقية وأنها ظلت معروفة حتي العصر السكندري. تنسب بعض هذه الأشعار إلي هوميروس، لكن من الواضح أنها ليست من نظمه. تدور موضوعات أغلب هذه الأشعار حول الحروب الطروادية أو الحروب الطيبية (٥٢). من أشهر هذه القصائد : معركة التياتن Titanomachia التي تستمد موضوعها من أساطير الخلق، وقصة أوديب Οἰδιπόδεια وملحمة الحرب الطيبية Ἡεβᾱῖς وقصيدة Epigonoι والتي تستمد موضوعاتها من الحروب الطيبية. ثم هناك أيضا قصيدة القبرصية κύπρια وقصيدة الأثيوبيون Αἰθιοπίοι وسقوط طروادة Ἰλίου Πέρσις والإلياذة الصغيرة Ἰλίου μικρόν وقصائد العودة Νόστοι وقصيدة τελεγονεία وكلها تتناول في موضوعاتها الحروب الطروادية. كما أن هناك أيضا قصيدة أقتحام أو يخاليا Οἰχάλια ويدور موضوعها حول قصة البطل هيراكليس. ويمكن أيضا إضافة بعض القصائد الكوميديّة مثل معركة الضفادع βατραχόμαχια ومارجيتس. هكذا تمتعت قصائد هوميروس بشهرة واسعة في العالم القديم حتي أصبح هوميروس نارا علي علم في عالم الأدب والنقد الأدبي. فنسب مؤرخو الأدب إليه مالم ينظم وأخفي الشعراء أجسادهم الضئيلة خلف هيكله الضخم.

كما فعل مؤرخو الأدب مع هوميروس فعلوا أيضا مع هيسiodوس. نسبوا إليه مجموعة من القصائد التي ربما لم يكن قد نظمها ولم يكن يعلم عنها شيئا مثل كتالوج النساء ἡ οἴη حيث يتحدث عن مجموعة متباينة من النساء ودرع هيراكليس ὅστις حيث يتحدث عن مولد البطل هيراكليس وصراعه مع الملك كوكنوس ويصف فيه درع البطل، وزواج كيوكس و Aegimius، وميلامبوديا ونبوءات الطيور وغيرها. إن أغلب هذه القصائد لم تصلنا سواء المنسوبة إلي هوميروس أو هيسiodوس. لم تصل إلينا نصوصها كاملة بل لم يصل منها سوي شذرات متفرقة مشوهة جعلت من الصعب قراءتها ودراسة محتوياتها. كما أنه يبدو واضحا أن أغلبها يرجع تواريخ نظمها إلي عصور ما بعد هوميروس وهيسiodوس. لذلك أصبح من الصعب دراسة الآراء النقدية التي وردت فيها.

(٥٢) انظر كتابنا أساطير أغريقية، ج٢، ص ٩٦.

إن ترنيعة واحدة من تلك التراثيم الثلاث والثلاثين هي التي يمكن أن تجد فيها فقرة لها علاقة بالبعد الأدبي. إنها ترنيمة أبوللون التي يستشهد توكوديدس ببعض أبياتها على أنها من نظم هوميروس (٥٨) والتي قد يرجع تاريخ نظمها إلى

Thucydides, III, 104, (a.3).

Grube, Op. Cit., p. 61 (00)
Sinclair, Op. Cit., p. 77 (06)

Pindar, Nem. Od., II, 1 sqq. (οΥ)

(٥٨) انظر حاشية رقم ٥٤ أعلاه.

(P a) .ppa 8c1 ,olloqA ni nnyH

القرن السابع قبل الميلاد . لأول مرة يظهر في هذه الترنيمة الفعل μιμεῖσθαι ويشير إلى المحاكاة أو التقليد الفني أو الأدبي . يقول ناظم الترنيمة : في البدء مجد أبوللون بالغناء ، ثم ليتو ، ثم أرتميس رامية السهام . وأنت تتذكر رجالاً ونساءً من العصور الغابرة أنشدت ترنيمة وأثلج صدور معشر الرجال . إنهم يعرفون كيف يقلدون μιμεῖσθαι حديث الجميع ويرقصون علي إيقاع الصنج . إن كل مشاهد يشعر أنه هو نفسه الذي يغني ، يالها من أنشودة جميلة مناسبة (٥٩) .

عصر الغناء :

إذا ما تركنا عصر الملحمة حيث كان يستعمل شعراؤه الوزن السداسي نجد أنفسنا وجها لوجه أمام عصر تنوعت فيه أغراض الشعر وبالتالي تنوعت أوزانه . ظهرت أنواع جديدة من الأوزان مثل الوزن الإليجي والوزن الإيامبي والأوزان الغنائية المركبة . في القرن الثامن قبل الميلاد كانت هناك صحوة هائلة لإحياء الموسيقى الأغريقية . ارتبطت هذه الصحوة بتطور عظيم في مجال الأنواع الأدبية المرتبطة بالموسيقى . جاء هذا التطور نتيجة لتأثيرات لودية وفروجية . وهكذا توحدت البراعة اللودية والفروجية في مجال الموسيقى والبراعة الأيونية في مجال اللغة فنشأت أنواع رائعة من الشعر الإليجي والإيامبي والغنائي المركب . هذا بالإضافة إلى أن المجتمع الأغريقي أثناء القرن السابع قبل الميلاد كان يمر بظروف سياسية وتاريخية خاصة . فقد تميز ذلك القرن بأنه كان عصر اضطراب وعدم قناعة حيث تعاون الشعر والموسيقى والرقص معاً للتعبير عن المشاعر الذاتية للفرد في مجال العقيدة والسياسة . فقد وجد أرخيلوخوس - علي سبيل المثال - وسيلة للتعبير عن غضبه في الوزن الإيامبي أفضل من الوزن السداسي ذي الخطوة الهادئة المرححة . إن الخبرة الشخصية والمشاعر الذاتية هي التي أنتجت قصائد الحب عند سافو وأناشيد الحرب عند تورنايوس . كما أن الحس السياسي - الذي لم يكن موجوداً في عصر هوميروس والذي لم يكن ظاهراً بوضوح في عصر هيسودوس - أصبح الأساس الذي قامت عليه أشعار مولون الآثيني المعتدل وأشعار ثيوجينيس الميجاري الثائر .

هكذا نشأ الشعر الغنائي بنوعيه بين الأغريق ، الشعر الفردي ويمثله سافو والكايوس وسولون وثيوجينيس وغيرهم ، والشعر الجماعي ويمثله الكمان

وستسيخوروس وأبيكوس وسيمونيديس وبلنداروس وغيرهم .

في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد - عصر الغناء عند الأغريق - وصل الشعر الشخصي إلي أعظم مراحل تطوره . لكنه أصبح مصدر إحباط لدارسي الأدب، إذ أن عجلة الزمن قد أتت علي أغلب إنتاج ذلك العصر، فلم يصلنا منه سوي النذر القليل . فإذا كان الشعر الغنائي اليوم مصدر إحباط لدارسي الأدب فإنه مصدر إحباط أكبر بالنسبة لدارسي النقد الأدبي . فلقد تعددت أغراض الشعر وأنواعه لتستطيع التعبير عن المشاعر المتباينة والأحاسيس المختلفة للفرد العادي التي أصبحت في ذلك العصر موضوعاً ملائماً للشعر . فمن المؤكد أن العقل الأغريقي المتأمل الناقد المحلل قد اتجه نحو الشعر إذ أن الكتاب في ذلك العصر كانوا مدركين إدراكاً كاملاً أنهم فنانون . لكن هذا الإدراك يظهر صدهاء بقدر ضئيل جداً عند بعض الكتاب المتأخرين . ففي نهاية القرن السابع - علي سبيل المثال - قسم الشاعر ترياندروس Terpander النوم - Nome وهو نوع من أنواع القصيدة الموسيقية^(٦٠) - إلي سبعة أجزاء، وجعل لكل قسم وظيفة خاصة . كما أن الأنواع المختلفة الأخرى من الشعر - مثل الترنيمة Hymnos والپايان Paean والبروسوديون Prosodion (أي قصيدة الشكر للآلهة) ، والديثورامبوس dithyrambos وأغاني النصر epinicia - كل هذه الأنواع أصبحت دون شك مجالاً للدراسة النقدية - لكننا مع الأسف الشديد لا نجد في النصوص التي وصلتنا من هذه الأنواع أي أثر لنظرية الشعر أو لأي نقد أدبي جاد^(٦١) .

تعددت المسابقات الأدبية التي كانت مزدهرة منذ عصر هيسودوس، وأصبحت ظاهرة مألوفة في الأعياد الأغريقية العامة والمحلية . كانت هذه المسابقات تمثل وسيلة من وسائل النشر للإنتاج الأدبي . أغرم الفنانون والأدباء الأغريق - مثلهم في ذلك مثل الرياضيين - بالاشتراك في المسابقات، وعادة ما كانت المسابقات تقام بين الأفراد، وكان التنافس دائماً علي الفوز بجائزة . في ذلك العصر كان الشاعر مازال يستلهم الموسيقى والإله أبوللون، لكن بدأ الاهتمام بالتأكيد علي أهمية المهارة أو الصنعة، وبالتالي أصبح الشعر معترفاً به كمهنة مثل باقي المهن . يتحدث سولون في إحدى شذراته التي وصلتنا عن الشعر كمهنة من المهن التي يمارسها الرجال، فالبعض يمارسون التجارة، والبعض يمارسون

Smyth, Greek Melic Poets, p. xiv (٦٠)

Grube, Op. Cit., pp. 7 sqq. (٦١)

الملاحة، والبعض تعلموا هبات الموسيقىات فأصبحوا علي علم بقواعد الحكمة المحببة والبعض الآخر يمارسون مهنة الطب :

ἄλλος Ὀλυμπιαδῶν μουσῶν πάρα δῶρα διδασθεὶς
ἱμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος (٦٢)

في الفقرة السابقة نلاحظ أن هبة الآلهة واجبة التعلم من جانب الشاعر. إن كلمة σοφία تعني البراعة أو المهارة عند هوميروس، لكن تم استبدالها فيما بعد بكلمة τέχνη أي فن. من المحتمل أن تكون كلمة ποιητής وكلمة ποιήσις قد ظهرت لأول مرة في هذا العصر لتعني شاعر وشعر علي التوالي. فمن المعروف أن المعني الأصلي للفعل ποιεῖω هو «أصنع»، واسم الفاعل منه هو ποιητής ويعني الصانع واسم المفعول منه هو ποιήσις ويعني الشيء المصنوع. هكذا أصبح الشاعر صانعاً والشعر مصنوعاً ولم يعد مجرد إلهام كما كان من قبل، وهكذا أيضا حلت كلمة ποιητής بدلاً من كلمة ὄοιδος للدلالة علي الشاعر. لكن كلمة ποιητής بهذا المعني الأخير لا ترد فيما وصلنا من الشذرات الباقية لهذا العصر، وإن كان بعض الدارسين يلاحظون أنها وردت لأول مرة بمعني شاعر عند هيرودوتوس ثم ظهرت بعد ذلك عند أريستوفانيس (٦٣).

في عصر الغداء وصل الشعر إلي مكانة حيوية هامة. أصبح تعليم الشعر والموسيقى من أهم المواد الدراسية. أصبح الشاعر معلماً وبالتالي أصبح مسئولاً مسئولية كاملة عن التأثير الاجتماعي والأخلاقي الذي يحدثه بأشعاره. لم تكن الآلهة الألومبية تهتم اهتماماً كبيراً بأخلاقيات أفراد البشر، بل كان اهتمامهم الرئيسي منصّباً علي تأدية الشعائر الدينية إليهم بالإضافة إلي المقتضيات التقليدية التي من الواجب أن يتبعها أفراد البشر مثل حسن الضيافة واحترام الوالدين والتكفير عن جرائم القتل والوفاء بالعهد. لم تكن هناك خطب في الوعظ والارشاد داخل المعابد، لذلك لجأ الرجل الأغريقي إلي الشعراء ليرشدونه إلي معرفة خير السبل التي يتبعونها في الحياة. ولما كان الأغريق يرون في الشاعر معلماً للرجال فقد كان من الطبيعي أن يبدأ النقد للشعر نقداً أخلاقياً. وكلما ارتقت مفاهيم البشر عن آلهتهم اتجهوا مباشرة نحو نقد ما جاء عند هوميروس بشأن سلوكيات الآلهة. هكذا نشأ ما يسميه أفلاطون «الصراع القديم بين الشعر والفلسفة» (٦٤).

Solon, Frag. 13, 51 - 52. (٦٢)

Sikes, Op. Cit., p.4. (٦٢)

Plat. Rep., 607 b. أنظر ص ١٠٧ أدناه. (٦٤)

إن أول بارقة نقدية تنطلق من خلال الشذرات القليلة الباقية من الشعر الغنائي نجدها في فقرة للشاعر الفيلسوف كسينوفانيس Xenophanes بالقرب من نهاية القرن السادس قبل الميلاد^(٦٥). يتهم كسينوفانيس علي الصورة الناسوتية للآلهة واللوم الذي يلقيه هوميروس في ملحمته عليهم^(٦٦). يقول كسينوفانيس : إن الرجال العاقلين يجب عليهم أن ينشدوا عن الآلهة روايات ذات فآل حسن وألفاظ طاهرة لا أن يتحدثوا عن معارك التياتن والعمالقة والقناطير، تلك الخرافات التي ابتكرها الأقدمون^(٦٧). ثم يواصل كسينوفانيس نقده قائلاً : إن كلاً من هوميروس وهيسيودوس ينسب إلي الآلهة كل ما يجلب عليهم العار والشنار : السرقة والزنا والخداع^(٦٨).

أما هيراكليتوس - زميل كسينوفانيس - فإنه يوجه نفس النقد الأخلاقي إلي شعراء الملاحم^(٦٩). إن هيراكليتوس أول من يعلن صراحة أن الشاعر هيسيودوس هو معلم الغالبية العظمي من الرجال διδάσκαλος δὲ πλείστων^(٧٠)

إن هذا الاهتمام بتأثيرات الشعر الأخلاقية والاجتماعية لهو تصرف طبيعي من جانب الأغريق، بل إنه تصرف ضروري لابد منه في مجتمع يتمتع فيه الشعر بقوة اجتماعية هائلة. إنه يصبح مغالطة أخلاقية، في النقد عندما تختلط الحدود الأخلاقية بالحدود الفنية. وسوف نلاحظ فيما بعد أن النقاد الأغريق غالباً ما كانوا يخلطون بينهم. من ناحية أخرى فإن نظرية الأدب التي تتجاهل مسئولية الفنان تجاه المجتمع نظرية منقوصة غير كاملة. إن نظرية «الفن للفن» يمكن أن تسود فقط في مجتمع يكون فيه الشعر قد أصبح بلا تأثير علي المجتمع. من المؤكد أن جميع النقاد الأغريق كانوا يهتمون بتأثير الأدب علي أخلاقيات المجتمع وتعليمه.

بنداروس

من أشهر شعراء الشعر الجماعي الذي وصلت إلينا في أشعاره ملاحظات خاصة بالنقد الأدبي بنداروس. ولد بنداروس في مدينة كينوسكفالي

(٦٥) Jaeger, Op. Cit., pp. 169 - 171

(٦٦) Atkins, Op. Cit., Vol I, p. 14; Blamires, History of Literary Criticism, p. 2

(٦٧) Xenophanes, Frag. 1 (Deils).

(٦٨) Idem, Frag. 11. cf. frags. 14; 15; 32; 34.

(٦٩) Heraclitus, frag., 40 ; 42 (Diels).

(٧٠) Idem. Frag. 57

Cynoscephalae بالقرب من مدينة طيبة في عام ٥٢٢ ق.م. تقريباً. إنحدر من أسرة عريقة معروفة، أسرة أيجيداي Aegidae . بالرغم من أن الأهمية السياسية للأسر الأرستقراطية كانت قد تقلصت في الدويلات الإغريقية إلا أنها ظلت ذات تأثير ملحوظ في مجال الدين وأثناء الاحتفالات الدينية والمباريات المرتبطة بها (٧١). لقد استطاعت عبقرية بيسستراتوس إلي حد كبير أن تجعل الدين في متناول الطبقة الشعبية، وأن تنتشر أفكار دينية جديدة في الأراضي الإغريقية. لكن ديانة الآلهة الأولمبية العظمى وخاصة ديانة زيوس وأبوللون قد ظلت بالنسبة للأسر العريقة الديانة الرسمية للدولة والتي يجب الحفاظ عليها لأسباب وطنية، وكان لكهنة هذه الديانة الحق في أن يتوارثوا مراكزهم جيلاً بعد جيل. إن هذه النزعة الأرستقراطية لم تكن تقل في تأثيرها عن النزعة الديمقراطية، وظلت الأسر الأرستقراطية العريقة مترابطة فيما بينها عبر الولايات الإغريقية المختلفة. لم تكن أسرة بنداروس تنتمي إلي طيبة فقط بل كانت فروعها في اسبرطة وثيرا Thera وقوريناية Cyrene . تسببت الحواجز السياسية والعداوات العقيمة في القضاء علي ذلك الترابط ولم تستطع وحدة الشعوب الإغريقية إزاء التهديدات الفارسية أن تنقذه أو تعيد إليه الحياة. إن بنداروس يمثل هذه الأرستقراطية العريقة (٧٢). توارث أعضاء أسرته حق شغل المراكز الكهنوتية، بل إن بنداروس نفسه ربما كان كاهناً للإله أبوللون.

وهب بنداروس نفسه منذ الصغر لنظم الشعر الغنائي. درس في أثينا علي يد لاسوس الهرميوني Lasos من Hermione، درس أيضاً في وطنه طيبة، ثم كانت علاقته بين الشاعرة الإغريقية كورينا Corinna التي ربما أسدت إليه النصيحة بعد الأخري (٧٣). أدرك بنداروس النجاح وهو في مقتبل عمره. ففي العشرين من عمره كلفته أسرة ثسالية عريقة في لاريسا Larissa - أسرة ألواداي Aleuadae - بنظم قصيدة احتفالاً بفوز أحد الأمراء في مسابقة للجري أثناء الحروب الفارسية عام ٤٩٠ ق.م. وبين عامي ٤٨٠ و ٤٧٨ ق.م. وقف وطنه طيبة في جانب الفرس، وليس لدينا ما يؤكد أن بنداروس قد عارض تلك السياسة لكن بعد انتهاء الحرب عبر بنداروس عن أسفه واستيائه لموقف طيبة ومجد في إحدى

Sinclair, Op. Cit., pp. 132 sqq. (٧١)

Jaeger, Op. Cit., pp. 204. sqq. (٧٢)

Sinclair, Op. Cit., p. 122. (٧٣)

قصائده انتصارات الأغريق علي الفرس في معركتي سلاميس وبلاتايا^(٧٤).

إشتهر بنداروس بغزارة إنتاجه الأدبي. نظم الترنيمات hymnoi ، والديثورامبيات، وأغاني العذاري Partheneia ، وأنا شيد الهيان Paean ، والهيبورخيما hyperchemata ، وأناشيد الرثاء وأناشيد الشراب وغيرها. لكن للأسف لم تحتفظ سجلات الزمان من كل تلك الدواوين التي نظمها بنداروس سوي بمجموعة من الشذرات المتفرقة المتناثرة. بالإضافة إلي ذلك فقد وصلتنا كاملة أربع مجموعات من أناشيد النصر - تلك القصائد التي اعتاد بنداروس أن ينظمها احتفالاً بفوز بطل من الأبطال في الألعاب الرياضية. هذه المجموعات الأربع هي: المجموعة البوئية والمجموعة الأسثمية والمجموعة الأولومبية والمجموعة الكورنثية.

أثرت نشأة بنداروس الأريستوقراطية في صياغة آرائه في النقد الأدبي. انتشرت بين ثنايا قصائده بعض الآراء الأخلاقية والفلسفية. دأب دائماً علي أن يعبر عن رأيه فيما يتعلق بالطبيعة وبوسائل فله ومهنته^(٧٥). يري بعض الدارسين المحدثين أنه أول ناقد أدبي أوروبي^(٧٦). يظهر تأثير النزعة الأريستوقراطية علي بنداروس حينما يشارك هيسودوس في ادعائه بأنه -كشاعر - يباري الملوك.

تظهر في قصائده نزعة كهنوتية حين يتحدث عن نفسه كما لو كان نبياً من عند الموسيقىات $\pi\rho\omicron\phi\eta\tau\eta\varsigma\ \tau\omega\nu\ \mu\omicron\upsilon\sigma\omega\nu$ ^(٧٧). إنه يعلن أنه ملهم من عند الموسيقىات أو من ربات البهجة والسرور $\chi\alpha\rho\iota\tau\epsilon\varsigma$ أو من أبوللون أو غيره من الآلهة. لكنه لا يعتبر نفسه مجرد آلة صماء يردد ما يمليه عليه الإله. فالإلهام في نظره حالة إلهام دائم في الشعر وليست حالة طارئة تسيطر علي المنشد أثناء الإنشاد بتأثير من الآلهة. إنه الموهبة الطبيعية التي تخلق في الشاعر منذ ولادته، لكن علي الشاعر أن ينميها فيما بعد ويوجهها الاتجاه الصحيح. في القصيدة الثالثة من مجموعة الأناشيد النيمية يخاطب بنداروس عقله $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ ليناشد الموسية

Pindar, Isth. Od. iv, 5, 60 sqq. (٧٤)

Jaeger, Op. Cit., pp. 218 sqq. (٧٥)

Norwood, Pindar, p. 165. (٧٦)

Pindar, Frag. 150 (Sandys). (٧٧)

Μούσαν φέρειν لكي تكرم سلالة أياكوس Aeacus^(٧٨). يؤكد ظاهرة الاعتزاز بالنفس عند بنداروس حديثه عن نفسه في صيغة المتكلم المفرد وهو مالم يسبقه إليه شاعر آخر في عصر الملحمة أو عصر الإنشاد^(٧٩). كما يؤكد نفس الفكرة أيضاً حديث بنداروس إلي قلبه أو روحه ἦτορ^(٨٠). إنه فخور بالشعر لأنه واهب الخلود ولأن الكلمات الساحرة التي يصوغها الشاعر تظل باقية حية مليئة بالحياة بعد زوال الأعمال التي دفعت الشاعر إلي الكتابة^(٨١). إن موضوع القصيدة هو الذي يدفع الشاعر إلي التفكير والانفعال. يقول بنداروس : إننا سوف لا نمدح مباراة تفوق في جلالها وعظمتها مباريات أولومبيا حيث تغرى الأنشودة الحلوة عقول الشعراء البارعين^(٨٢). إن بنداروس يعبر عن قدسية البراعة المادية وعظمة المباريات القومية الرائعة. إنه يكره التقية والتدريب، فكل شئ في الشعر موهبة طبيعية تولد في الإنسان. لعل ذلك يتفق إتفاقاً تاماً مع نظريته الارستوقراطية وفلسفته العامة حول الكفاءة الطبيعية^(٨٣).

بسبب مفهوم بنداروس العميق لجدارة ادعائه فإنه كان يشعر بقلق شديد حول علاقة الشعر بالحقيقة، سواء كانت حقيقة أخلاقية أو حقيقة تاريخية. كان يشعر بامتعاض شديد نحو الروايات التي يرويها هوميروس عن الآلهة^(٨٤). في إحدى قصائده يعبر بطريقة غير مباشرة عن هذا الامتعاض. إنه يصحح رواية يرويها هوميروس تقول إن تانتالوس قد قدم لحم ابنه بلويس وجبة للآلهة^(٨٥)، فيقول في إحدى قصائده : لست أنا الذي يقول إن الآلهة المباركة تأكل لحم البشر، إنني أتحاشي ذلك القول^(٨٦). إن بنداروس يعجب كيف يروي أشخاص ملهمون مثل هذه الروايات الزائفة : إن جمال الأنشودة هو الذي يشكل للبشر كل شئ جميل، يضيف وقاراً وجلالاً علي هذه القصص، وغالباً ما يجعل ما هو بعيد عن التصديق

Idem., Nem. Od., III, 26 - 29. (٧٨)

Idem., Olymp. Od., IX, 22 - 28. (٧٩)

Ibid., I, 4; Nem. Od., V, 20. (٨٠)

Idem., Nem Od., IV, 2 - 14. (٨١)

Idem, Olymp. Od., I, 7-9; Nem. Od., IV, 35. (٨٢)

Idem., Nem. Od., III, 40; Olymp. Od., IX, 100; II, 86. (٨٣)

Idem., Olymp., Od 30 - 35. (٨٤)

(٨٥) أنظر كتابنا أساطير أغريقية، ج١، ص ١١٥ ومابعدها .

Pindar, Olymp., I, 52 - 53. (٨٦)

يمكن تصديقه . إن الأيام المقبلة سوف تكون خير شاهد . إنني أقول إن الإنسان يجدر به أن يروي روايات نبيلة عن الآلهة ، وأن يتعد عما يجلب عليها العار^(٨٧) . في قصيدة أخرى من قصائده يعيب بنداروس علي هوميروس أنه يرفع من قدر أوديسيوس علي حساب أياس فيقول : إن تفاهاته من خلال مقدرة رائعة ذات وقار وبراعته تخدع وتضل عن طريق القصص ، إن أغلب الرجال ذوو قلوب عمياء^(٨٨) . هكذا يظهر بنداروس مهتماً اهتماماً بالغاً بالتأثير الأخلاقي الناتج عن عدم قول الحقيقة ، ويسعي جاهداً لتحقيق الدقة الواقعية . عندما يعدد أفراد قائمة الفائزين أثناء الدورة الأولمبية الأولي يبدو بنداروس وكأنه يشعر أن الإلهام نفسه قد لا يستطيع أن يوصل إلي الحقيقة^(٨٩) .

لدينا بعض الروايات الطريفة التي تلقي ضوءاً علي اهتمام المفكرين الأغريق بقول الصدق ، وتصور الصراع بين الفريق الذي ينادي بمصداقية الشعر والفريق الآخر الذي يري عدم مصداقيته . كما تصور أيضاً الصراع الدائم بين الفلسفة والشعر .

يروى بلوتارخوس في هذا الصدد قصة طريفة^(٩٠) . ذهب سولون لمشاهدة إحدى مسرحيات ثسبس . بعد أن انتهى من مشاهدة العرض ذهب سولون وتحدث إلي ثسبس وسأل إن كان لا يخجل وهو يروي كل ذلك الكذب أمام جمهور كبير من الناس . وعندما أجابه ثسبس أنه ليس هناك عيب في أن تروي أو تمثل مثل هذه الأحداث أو الأقوال علي خشبة المسرح ، ضرب سولون الأرض بقدمه وعصاه وقال : إذا نحن أثينا علي مثل ذلك النوع من الكذب وقدرناه بهذه الطريقة فإننا سوف نجده في عقود العمل التي نبرمها .

من المعروف أن سولون مات عام ٥٦٠ ق.م بينما عرضت أولي مسرحيات ثسبس عام ٥٣٥ ق.م . وبالتالي فإن من المؤكد أن رواية بلوتارخوس السابقة رواية خيالية . لكن بالرغم من ذلك فإنها تكشف عن حقيقة تاريخية ظلت قائمة عبر العصور التالية . إنها ترمز إلي حقيقة الصراع الدائر بين الشعر والفلسفة . وعندما يواصل بلوتارخوس حديثه فإنه يعبر بطريق غير مباشر عن فكرة الإيهام

Idem., Olymp. Od., IX, 35 - 39 (٨٧)

Idem., Nem. Od., VII, 22. (٨٨)

Idem., Pyth. Od., IV, 279. (٨٩)

Plutarch, De Audiendis Poetis, 15 D. (٩٠)

المسرحي برواية أخري. يقول بلوتارخوس : سُئل سيمونيديس ذات مرة لماذا يكون الثساليون هم الشعب الوحيد الذي لا تستطيع أن تخدعه؟ فأجاب سيمونيديس : لأنهم أغبياء بالنسبة لي جداً لدرجة أنني لا أستطيع أن أخدعهم. ثم يواصل بلوتارخوس معلقاً : قال جورجياس إن الدراما خدعة، وإن مَنْ يخدع أفضل ممن لا يخدع، وإن مَنْ يخدع أكثر حكمة ممن لا يُخدع. هكذا عبر بلوتارخوس عن الهموم التي كانت تقلق بنداروس حول مصداقية الشعر والتي سوف يكون لنا عودة إليها فيما بعد عند دراسة آراء أفلاطون النقدية.

بعد ذلك الأستطراد الضروري لشرح طبيعة الصراع الطويل القديم بين الشعر والفلسفة حول مصداقية الشعر أو عدم مصداقيته نعود مرة أخرى للمستكمل آراء بنداروس النقدية. إن بنداروس يتحدث عن القاعدة أو القانون في نظم قصائده، ويبدو أنه يعتبره قانوناً أو قاعدة خاصة به دون غيره من الشعراء^(٩١). يرتبط هذا القانون بالإيجاز وتحديد طول القصيدة أو زمناها حسب رغبته وبحاجته لأن يترك أشياء بعينها دون أن يقولها. وقبل كل ذلك فإن هذا القانون يرتبط بجزء القصة التي يريد الشاعر أن يصورها. إن بنداروس يرى أن مثل هذه الخصائص قد لا يفهمها إلا قليل من الشعراء، وأنها تعتبر تجديداً في مجال نظم الشعر. ويرى بعض الدارسين المحدثين^(٩٢) أن بنداروس كان يناقض الشاعر ستسيخورس الذي عاش قبله والذي يقارنه الناقد الروماني كوينتيليانوس بهوميروس. لقد ابتكر بنداروس القصيدة المختصرة. إنها قصيدة مختصرة ليس لأن ناظمها يحذف بعض أجزائها، لكنها مختصرة بأسلوب جيد من أساليب تناول الرواية. فبدلاً من أن يروي بنداروس القصة الكاملة بالتفصيل بالأسلوب المعهود الذي ورثه ستسيخورس عن هوميروس فإنه يختار جزءاً مميزاً من القصة وينمقه بتفاصيل تصويرية وتعليقات أخلاقية مباشرة ويعطيه بناءً درامياً وذرورة. وهكذا يمكن القول إن بنداروس هو مبتكر الدراما الموسيقية.

سواء أكان رأي هؤلاء الدارسين صادقاً أو بعيداً عن الصدق، فإن من الواضح أننا نجد في بنداروس شاعراً ناقداً، يدقق في تقنيات فنه. قد لا ينفرد بنداروس بهذه الصفات دون غيره. ففي بدايات القرن الخامس قبل الميلاد نجد بعض التعليقات الحية والملاحظات النقدية عند غيره من الشعراء. من بين هؤلاء

(٩١) Atkins, Op. Cit., Vol. I p. 16.

(٩٢) Norwood, Pindar, pp. 169 - 170

الشعراء سيمونيديس الذي قيل إنه نقد قصائد بنداروس التي نظمها أثناء شبابه وأن بنداروس قد رد علي ملاحظات سيمونيديس في البيت السابع والأربعين من القصيدة التاسعة من المجموعات الأولمبية. كما يروي بلوتارخوس^(٩٣) كيف انتقدت الشاعرة كورينا بنداروس أثناء شبابه وكيف لامت عليه أنه لم يستخدم الأساطير في قصائده، وكيف أن الشاعر الشاب اتبع نصيحته ونظم قصيدة مليئة بالأساطير، فابتسمت الشاعرة كورينا وقالت له : يجب علي الشخص أن يبذر الحبوب بيده لا بالجوال. فإذا كانت رواية بلوتارخوس صادقة فإنها تكون دليلاً قاطعاً علي أن كورينا - شأنها في ذلك شأن بنداروس وسيمونيديس - كانت شاعرة ناقدة، وأن النقد الأدبي كان جزءاً هاماً من وظيفة الشاعر الأغريقي.

هناك رواية أخرى يرويها بلوتارخوس عن سيمونيديس^(٩٤). يقول سيمونيديس إن فن الرسم شعر صامت بينما الشعر رسم ناطق، لأن الأحداث التي يصورها الرسام علي أنها تحدث فإن الكاتب يرويها ويسجلها علي أنها قد حدثت^(٩٥). يستخدم الرسام الألوان والأشكال بينما يستخدم الكاتب الكلمات والجمل. إن الاثنين يصوران $\delta\eta\lambda\omicron\upsilon\sigma\iota$ نفس الشيء لكنهما يختلفان في المواد التي يستخدمانها والأسلوب الذي يتبعانه في المحاكاة. إن كلا منهما يهدف إلي نفس الغرض. إن المؤرخ الأفضل هو الذي يجعل روايته مثل صورة حية عن طريق الوصف التخيلي لشخصياته وعواطفهم وسلوكهم. ويمكن أن نصنف هنا أيضاً الملاحظة النقدية التي يبديها المؤرخ الأغريقي هيرودوتوس^(٩٦). يلاحظ هيرودوتوس أن قصيدة القبرصية ليست من نظم هوميروس لأن رحلة باريس من اسبرطة إلي طروادة أقصر بكثير، ولأن هوميروس كان يعلم قصة بقاء هيلينا في مصر لكنه لم يذكرها لأنه وجدها غير ملائمة للنظم الملحمي. إن هذه الملاحظة تأثير قضية هامة في مجال النقد الأدبي وهي قضية الملاءمة الأدبية.

Plutarch, De Glor. Athen., 347 F. (٩٣)

Ibid., 346 F. (٩٤)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 17. (٩٥)

Herodotus, II, 116. (٩٦)

المسرح :

التراجيديا :

أول عرض مسرحي أغريقي سجله التاريخ هو ذلك العرض الذي قدمه في أثينا الشاعر ثيسبس Thespis في عام ٥٣٥ ق.م. أثناء حكم الطاغية بيسستراتوس. كان ذلك العرض خليطاً من الشعر الكورالي والشعر الإنشادي الأيوني الإيامبي والتروخي. بعد زوال حكم بيسستراتوس حضر من فليوس Phlius إلي أثينا براتيناس Pratinas مبتكر المسرحية الساتورية. ثم ظهر فرونيخوس الذي حصل علي الجائزة الأولى في عام ٥١١ ق.م. كان فرونيخوس معاصراً للشاعر الغنائي بنداروس والشاعر التراجيدي أيسخولوس وإن كان يكبرهما قليلاً. يشبه الشاعر الكوميدي أريستوفانيس حلاوة أشعار فرونيخوس بحلاوة الشهد^(٩٧)، وإن كان يأخذ عليه بساطة الحدث^(٩٨). في بداية عهد التراجيديا كان يقوم بالتمثيل ممثل ὑποκριτής واحد، ثم ازداد العدد إلي اثنين علي يد أيسخولوس، ثم أصبح ثلاثة علي يد سوفوكليس. وتوقف عند هذا العدد حتي نهاية عهد التراجيديا. تحتفظ المصادر القديمة بعدد ضخم من أسماء شعراء التراجيديا، لكن السجلات التاريخية لم تحفظ أعمالاً تراجيدية سوي لثلاثة فقط هم أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. لذلك أطلق مؤرخو الأدب علي ثلاثتهم لقب الشعراء التراجيديين العظام. كتب كل منهم ما بين تسعين ومائة مسرحية لم يصلنا منها سوي سبع تراجيديات لكل من أيسخولوس وسوفوكليس وسبع عشرة ليوريبيديس. بالتالي فإن النذر القليل الذي وصلنا كاملاً من التراث التراجيدي قد لا يسمح للدارسين معرفة آراء هؤلاء الشعراء في مجال النقد الأدبي معرفة تامة. ومع ذلك فلا بد لنا أن نتوقف قليلاً أمام هؤلاء الشعراء التراجيديين عسي أن نفوز ببضع ملاحظات نقدية سواء عن طريق دراسة تراجيدياتهم أو الأحداث التي مرت بهم أثناء حياتهم أو ما قيل عنهم وعن فنهم في المصادر القديمة اللاحقة.

ولد أيسخولوس في قرية إليوسيس في منطقة أتيكا عام ٥٢٥ ق.م. أثناء العقد الثاني من عمره تم القضاء علي حكم الطغاة علي يد كليستينيس الذي أعاد بناء الدولة الأثينية وأرسي دعائم الديمقراطية. لكن سرعان ما وجدت الدولة الأثينية القوية الصاعدة نفسها متورطة في مهمة من أخطر المهام التي كان عليها

(٩٧) Aristophanes, Birds, 748 sqq.

(٩٨) Idem., Frogs, 910 sqq.

أن تمارسها، إذ كان عليها أن تدافع عن نفسها وعن حليفاتها ضد الهجمات الفارسية الشرسة. هزمت القوات الأثينية جيوش الملك الفارسي دارا في معركة ماراثون البرية. بعد ذلك بعشر سنوات أو بإحدى عشر حطم الآثينيون الأسطول الفارسي في معركة سلاميس البحرية. اشترك الشاعر التراجيدي أيسخولوس جندياً مسلحاً في هذه المعارك، ثم عاش بعد ذلك حوالي أربعين عاماً كتب خلالها أكثر من تسعين مسرحية كانت سبباً في تخليد اسمه كواحد من أعظم شعراء التراجيديا في العالم القديم والحديث. ومع ذلك قبل أن يموت أوصى بأن تكتب علي قبره هذه المراثية : أيسخولوس بن يوفوريون، أثيني، يرقد هنا في هذا القبر. مات في مدينة جيلا. إن سهل ماراثون والميديين ذوي الشعر المرسل يستطيعون أن يقولوا من هو. لم يكن أيسخولوس فخوراً بكونه أديباً بقدر ما كان فخوراً بكونه محارباً. هناك فارق شاسع بين إحساس كل من هوميروس وهيسiodوس وبنداروس بسمو مكانه الأديب وبين نظرة أيسخولوس إلي نفسه كأديب. لعل ذلك يرجع إلي الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها أيسخولوس.

يقول أرسطو في كتاب فن الشعر إن أيسخولوس هو أول من جعل عدد الممثلين اثنين. إنه قلل من أهمية دور الكورس ومنح المكانة الأولى للحوار. ثم أضاف سوفوكليس الممثل الثالث وابتكر المناظر^(٩٩). إن تقرير أرسطو يجعل من كل من أيسخولوس وسوفوكليس شاعراً ناقداً. فالتطور الذي طرأ علي التراجيديا الأغريقية لم يكن وليد الصدفة، بل جاء نتيجة فحص كل شاعر لأعمال غيره من الشعراء ونقدها، وبدلاً من التعليق الأدبي عليها فإنه حاول أن يتفادي ما يراه فيها من مثالب. يؤكد صحة هذا الرأي مقولة أخري لأرسطو حيث يقول : قال سوفوكليس إنه قد جعل شخصياته كما يجب أن تكون بينما جعل يوريبديدس شخصياته كما كانت^(١٠٠). إن هذه المقولة تؤكد أن لكل من الشاعرين نظرية خاصة بشأن الهدف من التراجيديا. فالأول قصد أن يكون مثالياً بينما قصد الثاني أن يكون واقعياً.

يروي أثينايسAthenaeus أن أيسخولوس يقول عن تراجيدياته إنها «شرائع معدة من مائدة هوميروس العظيمة»^(١٠١)

Arist., Poet., 1449 a 15. (٩٩)

Ibid., 1460 b 35 (١٠٠)

Athenaeus, 8, 347 e (١٠١)

τὰς ἑαυτοῦ τραγωδίας τεμάχη εἶναι τῶν
Ὅμηρου μεγαλῶν δείπνων

هكذا يعترف أيسخولوس أنه قرأ هوميروس وأحس ما فيه من محاسن ومثالب، ثم اختار ما يتفق مع غرضه كشاعر تراجيدي، ثم أعده إعداداً يناسب طبيعة التراجيديا. ربما يكون أيسخولوس قد أراد أن يعبر عن أنه مدين بالفضل لهوميروس، وكان فضل هوميروس عليه عظيماً. لقد أثبت هوميروس أنه قادر علي أن يجعل من روايته عملاً درامياً. إن أكثر من نصف الإلياذة والأوديسيا أحاديث مباشرة لدرجة أن أجزاء كثيرة من الملحميين يمكن أن تؤدي علي خشبة المسرح دون إجراء تعديلات تذكر. لقد صدق من أطلق علي هوميروس لقب سيد التراجيديا (١٠٢).

ἐπισκεπτέον τήν τε τραγωδίαν καὶ τὸν
ἡγεμόνα αὐτῆς Ὅμηρον

فالتراجيديا تجمع بين نوعين من الشعر نجح الأغريق إلي حد كبير في تطويرهما، هما الشعر الملحمي الدرامي والشعر الغنائي. وبالطبع كان شعراء التراجيديا مدركين تماماً لهذه الحقيقة.

ليس من السهل - كما ذكرنا من قبل - استخراج ملاحظات نقدية من العدد القليل الذي وصلنا من التراث التراجيدي، لكن هناك بعض الإشارات العابرة والتلميحات الذكية التي يمكن ذكرها في هذا الصدد. عندما يتناول أكثر من شاعر واحد نفس الموضوع فإن من السهل علي مؤرخ النقد الأدبي أن يكتشف وجود بعض التلميحات أو الملاحظات النقدية. يظهر ذلك واضحاً مرتين علي الأقل في تراجيديات يوريبديدس التي وصلتنا كاملة (١٠٢)

كتب أيسخولوس تراجيديا بعنوان السبعة ضد طيبة. في هذه التراجيديا يهاجم بولونيكييس طيبة ليسترد العرش الذي اغتصبه شقيقه إتيوكليس. وعندما تصل أنباء الهجوم إلي إتيوكليس فإنه يلقي خطاباً طويلاً يستغرق فترة طويلة من الزمن حيث يذكر قائمة بأسماء القادة ومعداتهم، ويحدد البوابة التي يذهب إليها

Plato, Rep. 598 d. (١٠٢)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 21. (١٠٢)

كل قائد وماذا عليه أن يفعل، ثم يقرر هو أن يذهب للدفاع عن البوابة التي يهاجمها شقيقه^(١٠٤). بالطبع يستغرق إلقاء خطاب بولونيكيكس زمناً طويلاً لا يتناسب مع الإيقاع السريع للموقف الدرامي. فالعدو علي الأبواب، والمدينة مهددة من كل جانب، لذا كان علي إتيوكليس أن يختصر في حديثه ويسرع نحو ميدان القتال. وهذا هو ما فعله الشاعر التراجيدي يوريبديدس في تراجيديا الفينيقيات التي تتناول نفس الموضوع. فعندما يعلم إتيوكليس بالهجوم ينطلق قائلاً : إن ذكر اسم كل شخص سوف يستغرق وقتاً طويلاً، والأعداء علي الأبواب، سأذهب حتي لا نصل متأخرين^(١٠٥). قد لا يخفي علي دارس النقد الأدبي هنا أن يوريبديدس ينقد بطريقة مباشرة زميله الأكبر أيسخولوس ويعيب عليه بطء الإيقاع في الوقت الذي يجب أن يكون فيه سريعاً. يبدي يوريبديدس ملاحظته النقدية علي نفس المشهد الأيسخولي في تراجيديا أخرى من تراجيدياته بعنوان المستجيرات علي لسان الملك ثسيوس أثناء خطاب للملك أدرستوس^(١٠٦).

في مسرحية حاملات القرايين لأيسخولوس تقدم الكترا القرايين إلي روح والدها أجاممنون. إنها تنتظر عودة شقيقها أورستيس لينتقم من والدتها لوالدها. أثناء تقديم القرايين تلاحظ الكترا وجود بعض آثار أقدام وخصلة شعر علي قبر والدها. هنا تؤكد أن أخاها أورستيس قد عاد^(١٠٧). في التراجيديا التي تتناول نفس الموضوع والتي كتبها يوريبديدس تحت عنوان الكترا^(١٠٨) يري المربي الشيخ آثار أقدام وخصلة شعر وقطعة من نسيج فيعتقد أن أورستيس قد عاد. ويعلن اعتقاده علي الكترا التي تستبعد صحة اعتقاده قائلة : إنك أيها الشيخ تقول كلمات لا تليق برجل كريم. تعتقد أن أخي الجسور قد يأتي خلصة خوفاً من أيجيستوس. ثم كيف يمكن أن تتشابه خصلة شعر بخصلة أخرى. هذا مستحيل. إن أخي شاب رياضي نبيل النشأة وذلك (أيجيستوس) قاتل مخنت. لا يمكن أيها الشيخ أن تكون خصلة شعر مثل أخرى بالرغم من أن صاحبها من نسل واحد^(١٠٩).

Aesch., Seven, 375 - 676. (١٠٤)

Eurip. Phoen., 751 - 753. (١٠٥)

I dem., Supp., 849 - 851 (١٠٦)

Aesch., Choeph., 167 sqq. (١٠٧)

Ehrenberg, Op. Cit., p. 296 (١٠٨)

Eurip., Elec., 524 - 531. (١٠٩)

لكن هناك بعض إشارات نقدية غير مباشرة يبيدها يوريبديدس في تراجيدياته . في تراجيديا أندروماخي يستنكر الكورس أن يجمع الرجل في الفراش بين زوجتين أو أن يكون في الدولة حاكمان، كما أنه ليس من الأفضل أن يشترك في نظم قصيدة واحدة شاعران^(١١٠). إذا ما رجعنا إلي تفاصيل حياة الشاعر يوريبديدس فسوف نكتشف أن بعض المصادر القديمة قد اتهمته بأنه لا ينظم أشعار تراجيدياته وحده بل بمساعدة شخص آخر يعاونه في ذلك . لعل يوريبديدس يكون هنا في موقف الدفاع عن نفسه فيرد علي ذلك الاتهام ويفنده بطريقة غير مباشرة . ونعود مرة أخرى إلي تراجيديا المستجيرات لنفس الشاعر حيث يعبر يوريبديدس عن رأيه علي لسان الملك أدرستوس عن الحالة النفسية للشاعر وعلاقتها بالشعر، إذ يري أدرستوس أن المنشد يجب أن يكون منشرح الصدر إذا ما أراد أن ينظم شعراً ، فإذا لم يكن كذلك وكان مثقلاً بالهموم فإنه لن يستطيع بشعره إن يشرح صدور الآخرين^(١١١).

ترجع تواريخ التراجيديات الأغريقية التي وصلتنا إلي فترة تبلغ حوالي سبعين عاماً أثناء القرن الخامس قبل الميلاد. هناك اختلافات جوهرية بين كل تراجيديا وأخرى من ناحية الشكل والمضمون مثل تقليل أهمية دور الكورس، ورسم شخصيات أكثر عمقاً، وازدياد قدر الواقعية. تعكس بعض هذه الاختلافات النظرة العامة للمجتمع الأثيني الذي كان يتغير بسرعة فائقة . إن كلا من شعراء التراجيديا الثلاثة يصور بطريقة أو بأخرى مرحلة مختلفة من الفكر والمشاعر. يصور أيسخولوس السنوات الأولى من القرن الخامس حيث كان النمو الثقافي يفرض ضرورات جديدة قوية علي مناخ العقائد القديمة . إنه يصور المسئولية الجديدة التي فرضت نفسها مع ظهور الإحساس بعدم الخوف من الفرس . كان سوفوكليس يصغر أيسخولوس بحوالي ثلاثين عاماً، لذا فإنه قصي أواسط سنوات عمره في عصر بريكلis - ذلك العصر العظيم الذي تميز بالتوسعات السياسية والإحساس بالتفاؤل . أما يوريبديدس فإنه يصور جيل الحروب البلوبونيسية، عصر السوفسطائيين، عصر الأفكار الجديدة والشك وظهور الدراسات النفسية والإنسانية . كان يصغر سوفوكليس بحوالي خمسة عشر عاماً فقط ومات قبله بعام واحد، لكنه مع ذلك يصور مناخاً متأخراً من التفكير. تؤكد بعض المصادر القديمة أن الأغريق كانوا مدركين لتلك

Idem., Androm., 469 - 478. (١١٠)

Idem., Supp., 180 - 183. (١١١)

الاختلافات، علي رأس تلك المصادر يأتي الشاعر الكوميدي أريستوفانيس^(١١٢). لم يكن الشعراء التراجيديون الثلاثة فقط يدركون تمام الإدراك تلك الاختلافات، بل كان المشاهدون أيضاً. كان الجميع يدركون أن تلك الاختلافات إنما هي آراء ونظريات يعتنقها كل منهم ويناقشها في أعماله.

كان الجميع يدركون أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء الثلاثة يتأمل في شعره، وإن كان أيسخولوس أقلهم تأملاً بينما كان يوريبديدس أكثرهم. هكذا يمكن أن نستشف من هذه الاختلافات وجود إحساس نقدي لدي كل منهم وخاصة عندما يشترك ثلاثتهم في تناول موضوع واحد مثلما حدث في حاملات القرابين لأيسخولوس والكثيرا لكل من سوفوكليس ويوريبديدس.

الكوميديا :

عندما تذكر الكوميديا الأغريقية يذكر أريستوفانيس. ليس معني ذلك أن أريستوفانيس هو الشاعر الأغريقي الوحيد الذي كتب كوميديا، بل لأنه الكاتب الكوميدي الأغريقي الوحيد الذي وصلنا من أعماله مجموعة لا بأس بها كاملة من الكوميديات^(١١٣). من بين شعراء الكوميديا الأوائل خيونيديس Chionides وماجنيس Magnes اللذان مارسا الكتابة في الفترة التي تلت معركة سلاميس عام ٤٨٠ ق.م. يليهما في الترتيب الزمني الشاعر الكوميدي كراتينوس Cratinus وإن كان يفوقهما في الشهرة. ازدهر كراتينوس في الفترة من ٤٥٣ إلى ٤٢٣ ق.م. عارض كراتينوس آراء السوفسطائيين في الموسيقى وعارض كل ما هو أغريقي علي طول الخط. بالإضافة إلي هؤلاء حفظ لنا التاريخ أسماء شعراء كوميديين آخرين مثل كراتيس Crates وفيريكراتيس Pherecrates. كما حفظ أيضاً أسماء بعض الشعراء الكوميديين الذين عاصروا أريستوفانيس مثل يوبوليس Eupolis وفرونيخوس وأفلاطون الكوميدي. أمام كل هؤلاء الشعراء الكوميديين وغيرهم يقف الشاعر الكوميدي أريستوفانيس عملاقاً يحجب خلفه كل شعراء الكوميديا السابقين واللاحقين^(١١٤).

(١١٢) أنظر ص ٤٤ أدناه.

(١١٣) Sinclair, Op. Cit., pp. 289 sqq.

(١١٤) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 24 sqq.

ولد أريستوفانيس في عام ٤٤٦ ق.م. تقريباً ومات عام ٣٨٦ ق.م. تقريباً. بدأت الحروب البلوبونيسية وهو في الخامسة عشر من عمره، فلبأت أسرته إلى جزيرة أيجينا Aegina. لكنه لم يستمر هناك بل عاد إلى أثينا بعد فترة قصيرة. بدأ حياته الأدبية في سن مبكرة وسرعان ما أصبح أشهر شعراء الكوميديا في عصره ولم يكن قد بلغ الأربعين من عمره. كتب حوالي أربعين كوميديا لم تصلنا منها سوى إحدى عشرة فقط. يقول أريستوفانيس عن نفسه إنه ابتكر شكلاً جديداً من أشكال الكوميديا، كوميديا الموقف الرائعة وكوميديا النقد الاجتماعي التهامي اللافتة للنظر^(١١٥). لم يتردد أريستوفانيس في الهجوم على حماقات الأفراد، لكن الفكرة الرئيسية لكوميدياته العظيمة تدور حول المجتمع الأثيني. فقد عالج في كوميدياته استغلال أثينا لحلفائها وفكرة الحرب والسلام واهتمام أثينا الزائد عن الحد في مجال القضاء والتقاضى ومكانة المرأة في المجتمع وغيرها من الموضوعات العامة التي كان يهتم بها الشعب الأثيني اهتماماً بالغاً. كانت براعة أريستوفانيس وأسلوبه في كتابة الكوميديا لا يختلفان عن براعة يوريبديدس وأسلوبه في كتابة التراجيديات. ولقد صاغ الشاعر الكوميدي المعاصر كراتينوس في حديثه عن أريستوفانيس - فعل $\epsilon\upsilon\pi\alpha\iota\delta\alpha\rho\iota\sigma\tau\omicron\phi\alpha\nu\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu$ أي يكتب بأسلوب كل من يوريبديدس وأريستوفانيس معاً. ولعل عبارة كراتينوس تؤكد أن أريستوفانيس كان معجباً بأسلوب عدوه اللدود يوريبديدس ويقلده حتى أثناء هجومه عليه.

قد يثير الدهشة أن نبحث عن ملاحظات نقدية في مجال النقد الأدبي بين ثنايا أعمال كاتب مسرحي كوميدي^(١١٦). إذ اعتاد كتاب الكوميديا في أغلب العصور مناقشة موضوعات اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية. لكن طبيعة الشعب الأغريقي وموقف أريستوفانيس من عصره هو الذي جعل كوميدياته مليئة بالملاحظات النقدية. إذ كان الشعب الأغريقي على اختلاف طبقاته ومستوياته الثقافية مهتماً بالأدب والفن. ولم يكن يذهب إلى المسرح لمجرد التسلية أو قتل الوقت، بل كانت العروض المسرحية احتفالات قومية يؤمها جميع أفراد الشعب ويشارك فيها ممثلون للولايات الأغريقية المختلفة. ثم كان موقف أريستوفانيس من عصره أيضاً من أهم الأسباب التي دفعته إلى ملء كوميدياته بملاحظات نقدية في مجال الأدب. فالأدب كان من أهم الموضوعات التي اهتم بها الأغريق، بينما

Aristoph. Clouds, 518 - 562; Knights, 507 - 550 (١١٥)

Dorsch, Classical Literary Criticism, p.7. (١١٦)

كان المسرح من أهم فنون الأدب وكان له تأثيره البالغ علي عقلية أفراد الشعب . عاش أريستوفانيس في القرن الخامس قبل الميلاد . ذلك القرن الذي كان مليئاً بالتيارات الفكرية المتباينة والغزوات الثقافية الشرسة . كان هناك صراع شرس بين العادات والتقاليد من ناحية والتيارات الفكرية المستحدثة من جهة أخرى . لذلك كان هناك فئتان من المثقفين إحداهما تتمسك بالتقاليد والعادات وتدعو الآخرين إلي التمسك بها وتقف في صمود وعناد لتصمد أي فكرة مستحدثة ، وثانيتها ترحب بالأفكار المستحدثة وتنادي بها وتدعو إلي اعتناقها . ومن المعروف أنه حين تصطدم الثقافات وتحثك الآراء وتتباين الأفكار تزدهر الثقافة وتثري الدولة بالمثقفين والأدباء والفنانين . هذا ما حدث بالفعل في أثينا أثناء القرن الخامس قبل الميلاد . تعددت الفئات وتنوعت : فئة الشعراء الغنائيين مثل سافو وألكايوس وسولون وغيرهم ، فئة شعراء الكورال وعلي رأسهم بنداروس ، فئة كتاب التراجيديا وعلي رأسهم أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ، فئة كتاب الكوميديا وعلي رأسهم أريستوفانيس ، فئة المؤرخين وعلي رأسهم هيرودوتوس وثوكوديديس ، فئة الخطباء وعلي رأسهم ديموستنيس ، فئة السياسيين وعلي رأسهم كليون وكيمن وبريكليس ، فئة الفلاسفة وعلي رأسهم سقراط ، فئة السوفسطائيين وعلي رأسهم بروتاجوراس وجورجياس وبروديكوس . من بين تلك الفئات المتعددة من كان ينادي بالتمسك بالتقاليد ومن كان ينادي باعتناق الأفكار الجديدة ، وهكذا انقسم المفكرون أيديولوجيا إلي فئتين اثنتين : فئة محافظة وأخرى تقدمية .

كان أريستوفانيس من فئة المحافظين لذا دافع في كوميدياته عن مبادئها وهاجم كل من كان يظن أنه من فئة التقدميين . علي رأس الفئة التي مدحها أريستوفانيس القائد السياسي كيمن والكاتب التراجيدي أيسخولوس ، بينما كان علي رأس الفئة التي هاجمها القائد السياسي كليون والكاتب التراجيدي يوريبيديس والفيلسوف سقراط وجماعة السوفسطائيين . من هنا جاء اهتمام أريستوفانيس بالنقد الأدبي ، إذ كان عليه أن يهاجم فئة التقدميين هجوماً يقوم أساساً علي تفنيد آرائهم وكشف زيف أفكارهم . لم تكن كوميديات أريستوفانيس إذن كوميديات لمجرد التسلية أو قتل الوقت بل كانت كوميديات هادفة تهاجم كل جديد في الثقافة والسياسة وتدعو إلي التمسك بالقيم والتقاليد وعادات الأجداد . من هنا كانت كوميديات أريستوفانيس تهتم اهتماماً بالغاً بالشعر والدراما . لذا جاءت مليئة بالتلميحات الأدبية والملاحظات النقدية والأقتباسات الساخرة . بالطبع كان

أريستوفانيس واثقاً في قدرة أفراد الشعب الأغريقي علي إدراك تلك التلميحات وفهم تلك الملاحظات والإعجاب بتلك الاقتباسات^(١١٧). وربما ما حدث في كوميديا أريستوفانيس لا يمكن أن يحدث في أي كوميديا معاصرة سواء في الشرق أو الغرب.

هناك كوميديتان تتناولان موضوعات أدبية. أولهما كوميديا النساء في عيد الثسمو فوريا Thesmophoria التي تسخر من الشاعر التراجيدي يوريبديدس. ثانيتهما كوميديا الضفادع Batrachoi التي تصور الصراع بين أيسخولوس ويوريبديدس علي احتلال عرش الدراما في العالم الآخر. هناك أيضا كوميديا ثالثة بعنوان السحب تتناول أفكار السوفسطائيين والفيلسوف سقراط ، هذا بالإضافة إلي مشاهد أخرى عديدة في كوميدياته الأخرى مليئة بالملاحظات النقدية والإشارات الأدبية. إننا بالطبع لا نتوقع أن نجد في أريستوفانيس ناقداً موضوعياً محايداً أو نجد في كوميدياته أحكاماً عادلة^(١١٨). لكن ملاحظاته تبدو دقيقة غاية في الدقة وتشكل عدداً من المبادئ النقدية التي تظهر لأول مرة في كوميدياته^(١١٩). فلقد كان - علي سبيل المثال - أول من عبر صراحة عن فكرة أن الشاعر معلم. تظهر هذه الفكرة واضحة في قوله علي لسان الشاعر التراجيدي أيسخولوس : يتعلم الأطفال في المدارس لكن الشعراء هم معلمو الكبار^(١٢٠). ولعل أريستوفانيس قد اعتنق هذه الفكرة فعلاً واعتبر نفسه معلماً لأبناء عصره^(١٢١). لذا لم يتردد في نقد الزعماء السياسيين والقادة العسكريين.

في كوميديا أهل أخارناي Acharnaiيغامر ديكايوبوليس Dikaiopolis ويعقد معاهدة صلح مع أسبرطه بالرغم من العداء الشديد بينها وبين وطنه أثينا. وعندما يضطر للدفاع عن نفسه فإنه يلجأ إلي المتفرحين في ساحة العرض ويرجوهم ألا يتذمروا أو يشعروا بالضجر عند مناقشة الموضوعات السياسية علي خشبة المسرح الكوميدي^(١٢٢). وفي الباراباسيس (وهو ذلك الجزء من الكوميديا حيث يتجه الشاعر الكوميدي نحو الجمهور ويتحدث إليهم مباشرة) من نفس

(١١٧) Jaeger, Paideia, pp. 333 - 335.

(١١٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 31.

(١١٩) Ibid., p. 29.

(١٢٠) Aristoph., Frogs., 1054 - 1055.

(١٢١) Grube, Op. Cit., pp. 22 sqq.

(١٢٢) Aristoph., Acharn., 498.

الكوميديا يعلن أريستوفانيس أن صراحته ونقده النزيه ونصائحه إنما هي للصالح العام^(١٢٣). بعد ذلك بحوالي عشرين عاماً عندما بدأ أريستوفانيس يشعر بالثقة في نفسه وأنه قد حاز شهرة واسعة في أثينا فإنه يقترح في جراءة بالغة علي الأثينيين أن يجمعوا شتاتهم ويقفوا صفاً واحداً ليصبحوا قادرين علي الدفاع عن مدينتهم بعد أن تفرقوا وتمزقوا إلي جماعات نتيجة للثورات الأوليجاركية^(١٢٤). هكذا استطاع أريستوفانيس أن يجعل من نفسه معلماً لأبناء وطنه في مجال السياسة عن طريق كتابة الكوميديا.

من المعروف أن يوريبديدس كان واقعياً في أغلب تراجيدياته. ألبس شخصياته ملابس متواضعة أو ممزقة بعد أن كان زميله الأكبر أيسخولوس يلبسها الملابس البراقة الفخمة. لقد عرف يوريبديدس في هذا المجال بأنه قد أنزل التراجيديا من السماء إلي الأرض . ففي تراجيديا الكترا - علي سبيل المثال - يجعل الكترا تتزوج من فلاح بسيط ويجعلها أيضا تلبس ملابس متواضعة وتقوم ببعض الأعمال المنزلية المتواضعة . في كوميديا أهل أخارناي يسخر أريستوفانيس من هذا السلوك اليوريبيدي . عندما يريد ديكايوبوليس الدفاع عن نفسه فإنه يحاول أن يثير الشفقة نحوه . ماذا يفعل ؟ عليه أن يرتدي ملابس بالية ممزقة . لكن من أين يأتي بها ؟ هنا تطرأ علي باله فكرة رائعة وهي أن يستعير بعض الملابس البالية من الشاعر التراجيدي يوريبديدس . يذهب ديكايوبوليس إلي منزل يوريبديدس وينادي عليه^(١٢٥) . يخرج إليه الخادم . إن الخادم متأثر بآراء سيده الأدبية . يسأله ديكايوبوليس عن سيده ، يجيبه الخادم قائلاً : إن سيدي بالداخل وليس بالداخل . يعني الخادم بذلك أن سيده موجود بجسده في المنزل ، لكنه خارج المنزل بروحه حيث يحلق في مكان آخر ليستلهم ما يكتب . وعندما يظهر يوريبديدس يطلب منه ديكايوبوليس أن يعيره بعض الملابس البالية التي كانت تلبسها إحدى شخصيات تراجيديته القديمة . هنا يعدد أريستوفانيس أكثر من تراجيديا : أوينيوس Oineus أو فوينيكس Phoenix أو فيلوكتيتيس Philoctetes أو بليرفون Bellerophon وأخيراً يستقر الرأي علي تراجيديا تليفوس Telephus . إن أريستوفانيس هنا ينتقد أسلوب يوريبديدس في رسم الشخصيات . بعد أن يعطي

Ibid., 630 - 634 (١٢٣)

Aristoph., Frogs, 686 - 705. (١٢٤)

Idem., Acharn., 393 - 489. (١٢٥)

يوريبديدس إلي ديكايوبوليس مجموعة من الملابس الممزقة يتمادي الأخير في مطالبه فيطلب غطاء رأس ثم عصا ثم وعاء من الصفيح. عندئذ يصرخ يوريبديدس في ديكايوبوليس قائلاً : أيها الرجل، إنك سوف تأخذ التراجيديا بأكملها. يقصد أريستوفانيس هنا أن جميع الشخصيات التراجيدية عند يوريبديدس ترتدي ملابس ممزقة وتستخدم أدوات عتيقة بالية. ليس أريستوفانيس وحده هو الذي اعترض علي أسلوب يوريبديدس، بل هناك نقاد محدثون تأثروا بنقده واعتبروا أن يوريبديدس قد أفسد التأثير التراجيدي أثناء محاولته أن يكون واقعياً^(١٢٦).

في كوميديا السحب يوجه أريستوفانيس هجوماً لاذعاً إلي الفيلسوف سقراط. بطل هذه الكوميديا يدعي سترسياديس، رجل بسيط ساذج عصامي جمع ثروة طائلة بجهده وعرقه. متزوج من امرأة مسرفة أنجبت له ابناً أرعن. نتيجة لتصرفات الزوجة والأبن أصبح الأب مفلساً يطارده الدائنون مع بداية كل شهر قمري. يشير عليه ذوهه أن يلتحق بمدرسة سقراط كي يتعلم المنطق المعكوس، وبالتالي يستطيع أن يهرب من دائنيه عن طريق مجادلته. يعمل سترسياديس بالنصيحة ويذهب إلي مدرسة سقراط. لكنه لا يستطيع أن يستوعب ما يدرس له. وهنا يشار عليه أن يرسل ابنه الشاب بدلاً منه. يذهب الشاب، وسرعان ما يتعلم، فإن الشباب قادر دائماً علي استيعاب الأفكار المستحدثة. وبالقرب من نهاية الكوميديا تقوم مناقشة بين الأب والابن فيضرب الابن والده، وعندما يعترض الوالد يبرر الولد أنه إنما يضربه ليعلمه مثلاً كان الوالد يضرب ولده ليعلمه حين كان صغيراً. يحتج الأب علي معاملة الابن له ويطلب منه أن يستخدم ذلك الأسلوب مع ابنه الذي سينجبه وليس مع والده. فيرد عليه الابن قائلاً : وما أدراني أنني سوف أنجب ولداً، لابد أن أضربك لأعلمك كما كنت تضربني لتعلمني. عندئذ يثور الوالد سترسياديس ويسرع نحو مدرسة سقراط ويحرقها عن آخرها.

في كوميديا السحب يبدو أن أريستوفانيس لم يكن يقصد سقراط فقط، لكنه كان يقصد فئات أخرى من المفكرين^(١٢٧). صحيح أن سقراط قد اتهم بافساد عقول الشباب ولقي حتفه بسبب هذه التهمة. لكن سقراط لم يكن يستخدم المنطق

Jebb, The Growth and Influence of Classical Poetry, p.223. (١٢٦)

Ehrenberg, From Solon to Socrates, pp. 371 sqq. (١٢٧)

المعكوس، ولم يكن يلبس الباطل لباس الحق كما يصوره أريستوفانيس. إن هؤلاء الكسالي الذين صورهم أريستوفانيس علي أنهم يعبدون السحب ويستخدمون عقولهم هم الفلاسفة، أما الذين يستخدمون المنطق فهم الخطباء والسوفسطائيون. وهكذا نجد أن أريستوفانيس في هذه الكوميديا يهاجم الفلاسفة والخطباء والشعراء المحدثين والسوفسطائيين في شخص سقراط^(١٢٨). ولعلنا نحاول أن نتعرف علي السبب الذي جعل أريستوفانيس يفعل ذلك. كان سقراط هدفاً للتسليية والسخرية بين أهل وطنه. وكان من السهل علي أي فرد - حتي الصبية - أن يسخر منه أو يهاجمه، بل إن زوجته كانت دائمة الشجار معه علي الملأ. لكن السوفسطائيين كانوا يتمتعون بنفوذ وسلطان أدبي ولغوي بين الأغريق، بينما كان الخطباء يملكون السنة صليطة ولديهم الجراءة علي صد أي هجوم يوجه إليهم. لذا فقد وقع اختيار أريستوفانيس علي شخص سقراط وهاجم فئة الخطباء والسوفسطائيين في شخصه. هكذا استطاع الناقد أريستوفانيس أن ينقد من يشاء دون خوف أو وجل. إن علي سترسياديس في هذه الكوميديا أن يخضع لاختبارات نحوية وأن يعبد آلهة فلسفية. كما أن المناظرة القوية العظيمة بين المنطق المعكوس والمنطق المعتدل تعكس أصداء لبعض ما يدور في مناقشات بين شخصيات الشاعر التراجيدي يوريبديدس. كما أن النقاش بين الأب وولده يأخذ شكلاً عنيفاً عندما يتعلم الابن فيصبح راغباً في الاستشهاد بأبيات من يوريبديدس بدلاً من الاستشهاد بأبيات من سيمونيدس المخصّرم أو أيسخولوس الوقور. لقد أجاد أريستوفانيس في الجمع بين كل هذه العناصر المختلفة للأفكار الجديدة التي كانت تغزو عقول الشباب الأثيني في ذلك الوقت وكانت تتحدى كل التقاليد سواء كانت تقاليد اجتماعية أو سياسية أو دينية أو فنية أو أدبية. ولقد رأي أريستوفانيس نفسه علي حق حين اعتبر يوريبديدس ممثلاً للإلحاد علي خشبة المسرح الكوميدي.

في كوميديا النساء في عيد التسمو فوراً يهاجم أريستوفانيس الشاعر التراجيدي يوريبديدس هجوماً ساخراً يبعث علي الضحك. لكنه يثير موضوعاً هاماً يتعلق بأسلوب الشاعر في الكتابة المسرحية. من المعروف أن يوريبديدس قد اهتم بدراسة شخصية المرأة. من عناوين تراجيدياته يتضح بجلاء ذلك. من بين عناوين مسرحياته - علي سبيل المثال - ميديا، ألكستيس، هيكوبا، أندروماخي، هيلينا وغيرها. كما أن بعض تراجيدياته تأخذ عناوينها من أفراد الكورس المكون

Jaeger, Op. Cit., pp. 368 sqq. (١٢٨)

من النسوة مثل الفينيقيات، المستجيرات، عابدات باخوس، الطرواديات وغيرها. أما باقي التراجيديات التي وصلتنا والتي لا تحمل عناوين تشير إلى امرأة فإنها تهتم أيضاً بالمرأة وتتعرض لسلوكياتها وتصرفاتها مثل تراجيديا هيبولوتوس وتراجيديا إيون وغيرها. فالمرأة إذن هي الموضوع الرئيسي الذي يتناوله يوريبديدس في كل تراجيدياته. ولقد لاحظ أريستوفانيس ذلك فابتكر قصة خيالية موضوعاً لكوميديا النساء في عيد التسمو فورياً.

التسمو فورياً هو عيد الاحتفال بالربة ديميترو والذي لا يسمح بالاشتراك فيه سوى للنساء فقط. تجتمع النسوة في عيد التسمو فورياً ويناقشن ما يفعله يوريبديدس بالمرأة. لقد كشف الشاعر التراجيدي كل ما يدور في صدر المرأة من خفايا، وعرض ما لم يكن من الواجب أن يعرضه علي خشبة المسرح بشأن المرأة. لذلك تقرر النسوة قتله. تصل أنباء المؤامرة النسائية إلى يوريبديدس فيقرر أن يرسل إليهن من يتجسس عليهن تمهيداً لإحباط المؤامرة. إن مجرد ابتكار هذه القصة الخيالية الساخرة ليست سوى ملاحظة نقدية بارعة من جانب الشاعر الكوميدي أريستوفانيس الذي دأب علي ابتكار قصص خيالية موضوعات لكوميدياته، لكنها قصص ترمز إلي واقع مؤكد وإن كانت تتصف بالمبالغة الكوميديّة : سترسياديس في السحب يذهب إلي مدرسة سقراط، ديكايوبوليس يعقد معاهدة مع أسبرطة في أهل أخارناي، البطل هيراكليس والإله ديونوسوس يهبطان إلي العالم الآخر لاسترداد يوريبديدس في الضفادع وغيرها من القصص الخيالية الساخرة التي كان يبتكرها الشاعر الكوميدي أريستوفانيس.

يبحث الشاعر التراجيدي يوريبديدس عن شخص يرسله ليتجسس علي النسوة. يذهب أولاً إلي الشاعر التراجيدي أجاثون، والسبب في ذلك كان معروفاً للآثينيين. فلقد عرف أجاثون بأنه حليق الذقن كما يصوره أفلاطون فيما بعد^(١٢٩). كما أنه يستطيع أن يتخفي في زي امرأة فلا تظن النسوة أثناء الاحتفال إلي حقيقة أمره. يذهب يوريبديدس إلي أجاثون. هناك يجد خادمه مشغولاً بتقديم القرابين لأن سيده أجاثون علي وشك أن يبدأ في كتابة تراجيديا جديدة. إن الخادم يطلب من كل أفراد البشر وكل مظاهر الطبيعة أن تصمت، لأن أجاثون صاحب الكلمات

الحلوة يضع الآن خطة لتراجيديا جديدة. إنه «يخرط كلمات جديدة علي المخرطة». ينتظر يوريبديدس في الخارج ، يخرج إليه أجاثون الشاب وهو ينشد أغنية كورالية عن المرأة ودعاء رقيقاً للآلهة.

يصور أريستوفانيس أجاثون في صورة رجل مخنث، بل إنه قد أرتدي فعلاً ملابس امرأة (١٢٠). إن أجاثون يرتدي ملابس المرأة - هكذا يخبر زميله الأكبر يوريبديدس - ويسلك سلوك النساء ليتناسب ذلك مع أفكاره في تلك اللحظة، إذ يجب علي الشاعر أن يضبط سلوكياته كي تتناسب مع الموضوع الذي يكتب فيه. فإن كان يكتب عن المرأة فإن سلوكياته وتصرفاته يجب أن تتفق مع سلوكياتها وتصرفاتها. إن ذلك يساعد الشاعر علي المحاكاة *mimēsis* الصادقة. قد يعتبر البعض ذلك المشهد مجرد مشهد ساخر الهدف منه إثارة الضحك، لكنه يشير إلي أبعد من ذلك. إنه يشير إلي مبدأ نقدي خطير وهو هل من الضروري أن يتقمص الكاتب المسرحي كل شخصية من الشخصيات التي يصورها، وهل يسلك سلوكها ويمارس تصرفاتها حتي يستطيع تصويرها، وهل تعتمد طبيعة الشعر علي طبيعة الشاعر نفسه؟

يرفض أجاثون أن يقوم بالمهمة التي كلفه يوريبديدس بالقيام بها. لذلك يلجأ الأخير إلي أحد أقاربه. وتتوالي الأحداث ويرضي منيسيلوخوس أن يقوم بالمهمة. وبعد أن يضطر إلي حلاقة لحيته، يذهب حيث يقام الاحتفال. يندس بين النسوة خلسة. لكن النسوة تكتشفن أمره، وتضعنه تحت المراقبة. يحاول يوريبديدس إنقاذه المرة تلو الأخرى لكنه يفشل في كل مرة. إن كل محاولة لإنقاذه هي في حد ذاتها ملحوظة نقدية، إذ يقتبس أريستوفانيس اقتباساً ساخراً بعض المشاهد التراجيدية التي وردت عند يوريبديدس. يقتبس مشاهد من تراجيديات بالاميديس Palamedes وهيليني Helene وأندروميذا Andromeda. قد لا يعتبر علماء النقد الأدبي الحديث الاقتباس الساخر Parody حيلة نقدية في مجال الأدب، لكنه في الواقع يمكن أن يكون سلاحاً نقدياً قوياً. ولقد كان أريستوفانيس بارعاً في استخدام ذلك السلاح النقدي وخاصة عندما كان يقتبس المواقف الدرامية. والاقتباس الساخر هو أن يقتبس المؤلف مشهداً درامياً جاداً ويصوغ مشهداً درامياً ساخراً علي غرارهِ. يظهر ذلك بوضوح في بداية كوميديا السلام. في تراجيديا مفقودة

ليوريبيديس يصور الشاعر التراجيدي البطل بللروفون وهو يصعد إلى السماء ممطياً ظهر بيجاسوس المجتّح. وبما أن نص التراجيديا لم يصلنا كاملاً فليس من الممكن أن نتخيل كيف استطاع يوريبيديس أن يصور عملية الصعود أثناء العرض المسرحي . في كوميديا السلام لأريستوفانيس يضيق تروجايوس بالحروب المنتشرة علي وجه الأرض فيصمم علي أن يهجر العالم الأرضي ويصعد إلى السماء ليبلغ احتجابه الشديد إلى كبير الآلهة زيوس بما آلت إليه أحوال الشعوب الأغريقية من سوء من جرّاء انتشار الحروب بينها . يأتي تروجايوس بخنفساء ضخمة ويتعهدا بالتربية ويقدم إليها ما تحتاج إليه من غذاء حتي تصبح قادرة علي حمله والصعود به إلى السماء مستخدماً بعض العبارات التي استخدمها بللروفون أثناء صعوده علي ظهر بيجاسوس في تراجيديا يوريبيديس^(١٢١) . ويصل تروجايوس ممطياً ظهر الخنفساء إلى السماء مما يصيب الإله هرميس بالدهشة والذهول . إن المشهد بأكمله مضحك للغاية، لكنه في نفس الوقت يصور كيف كان أريستوفانيس ينتقد يوريبيديس لأنه يصوغ مشاهد تراجيدية صعبة التنفيذ علي خشبة المسرح . كما أنه يهاجم أيضاً ميل يوريبيديس نحو التجديد والإقدام علي ممارسات مسرحية جريئة . إن الهدف الرئيسي لمثل هذه الاقتباسات الساخرة هو التسلية والاضحاك لكن ذلك لن يتحقق ما لم يكن المشاهد علي علم تام بالمشاهد الأصلية .

إن أشهر كوميديا من كوميديات أريستوفانيس في مجال النقد الأدبي كوميديا الضفادع^(١٢٢) . إنها أشهر وأهم وثيقة نقدية وصلتنا من التراث الأغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما تكون أظرف الوثائق في تاريخ النقد الأدبي علي وجه العموم^(١٢٣) . يزور ديونوسوس إله التراجيديا البطل هيراكليس عسى أن يستطيع أن يساعده في رحلة ينوي القيام بها إلى عالم الموتى . إنه يلجأ إلى هيراكليس دون غيره لأنه سبق أن زار عالم الموتى وعاد منه سالماً أكثر من مرة . يخبر ديونوسوس هيراكليس أنه قرأ تراجيديا أندروميديا للشاعر الراحل يوريبيديس، وأنه أعجب بها لذلك فإنه ينوي أن يهبط إلى عالم الموتى ليصعد به إلى عالم الأحياء لأنه شاعر بارع Ποιητοῦ δεξιού^(١٢٤) . وجدير بالذكر أن هذه

(١٢١) انظر Scholium to Peace حيث ينقل إلينا كاتب التعليق هذه الملاحظة.

(١٢٢) Ehrenberg, Op. Cit., p.331.

(١٢٣) Jaeger, Op. Cit., pp. 374 sq.

(١٢٤) Aristoph., Frogs, 71

الكوميديا قد عرضت بعد رحيل كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس . يسأله هيراكليس عن العيوب التي يتصف بها الشعراء الأحياء ويدور بينهما حوار حول هذه النقطة . يستعرض الاثنان شعراء التراجيديا واحداً بعد الآخر . وماذا عن يوفون ابن الشاعر التراجيدي الراحل سوفوكليس ؟ يرد ديونوسوس قائلاً إنه الشاعر الجيد الوحيد الباقي بينهم لكننا لا نضمن إن كان سوف يظل كذلك أم لا . ثم يسأله هيراكليس لماذا لا يهبط ثم يصعد بسوفوكليس بدلاً من يوريبيديس . فيرد ديونوسوس قائلاً إن علينا أن ننتظر إن كان يوفون سوف يصبح مثل والده أم لا ، وبالإضافة إلي ذلك فإن يوريبيديس أفاق بارع وسوف يجد وسائل ناجعة تساعد علي الهرب من عالم الموتى بينما سوفوكليس رجل سهل بسيط لا يجيد المراوغة . فيسأله هيراكليس أين أجاثون . يرد ديونوسوس قائلاً فللنكره يشارك في ولاء المباركين من رجال القوم ، لقد كان شاعراً جيداً لكن للأسف فقد أصدقاءه . ويسأله هيراكليس وماذا عن كسينوكليس Xenocles وبيثانجلوس Pythangelus ، ألا يوجد شعراء شبان آخرون ينظمون تراجيديات عديدة وهم أكثر فصاحة من يوريبيديس ؟ هنا ينبري أريستوفانيس علي لسان الإله ديونوسوس قائلاً : نعم ، إنهم مثل كرم غير ناضج لم يحن الأوان لقطفه ، إنهم ثرثارون لا أكثر ، إن الواحد منهم يكتب تراجيديا واحدة ، يلطخ وجه الفن التراجيدي مرة واحدة ثم لا تسمع عنه بعد ذلك . إنك لا تستطيع أن تري الآن شاعراً مبتكراً حين تنظر حولك . يسأله هيراكليس عما يقصده بالشاعر المبتكر . يرد ديونوسوس قائلاً إنه إنما يقصد بالشاعر المبتكر ذلك الشخص الذي يغامر ويصوغ بعض جمل جريئة غاية في الجرأة مثل « الأثير قصر زيوس » ، وقدم الزمان ، والذي يتحدث عن عقل غير راغب في الارتباط بقسم مقدس فلقد أقسم اللسان دون الاهتداء بالعقل . يسأل هيراكليس إن كان ديونوسوس معجباً بمثل هذه العبارات . يؤكد ديونوسوس إعجابه . لكن هيراكليس يعبر عن عدم إعجابه . فيرد عليه ديونوسوس بوقاحة قائلاً إنك غير متخصص في الأدب بل إنك تستطيع أن تعلم الإنسان فقط كيف يأكل .

يوضح المشهد السابق أن أريستوفانيس يعترف تماماً بعقوبة يوريبيديس ولا يتردد لحظة واحدة في اعتباره نداً لكل من أيسخولوس وسوفوكليس ، وأن ثلاثتهم هم أعظم شعراء التراجيديا الأغريقية دون تفرقة بينهم . ذلك هو رأي أريستوفانيس الذي دأب لمدة تزيد علي عشرين عاماً علي السخرية من يوريبيديس أثناء حياته والهجوم عليه ونقده نقداً لا ذعاً علي خشبه المسرح . إنها حقيقة غير قابلة للمناقشة .

لقد اعجب أريستوفانيس بيوريبيديس ككاتب مسرحي بارع ومبتكر. ومن الملاحظ أن أريستوفانيس في ذلك المشهد لا يتعرض لنقد يوريبيديس من الناحية الأخلاقية.

بعد رحلة مليئة بالمغامرات المضحكة يقوم بها الإله ديونوسوس والبطل هيراكليس بين الأحرار حيث نقيق الضفادع يصل الإله ديونوسوس إلى عالم الموتى. هناك يكتشف أنه يتم الاستعداد لقيام مناظرة ضخمة. ففي عالم الموتى لكل مهنة عرش خاص يجلس عليه أبرع شخص في نطاق مهنته. حين رحل أيسخولوس إلى العالم الآخر وجد عرش التراجيديا خاليا فاحتله دون منافس. لكن عندما وصل يوريبيديس بدأت علي الفور المنافسة علي عرش التراجيديا. إن يوريبيديس اكتسب علي الفور شعبية ضخمة بين الأفاقين والجناء والذين يملأون عالم الموتى لذا أصبح يوريبيديس منافساً قوياً لأيسخولوس علي عرش التراجيديا τραγωδικός θρόνον^(١٢٥). أما فيما يتعلق بسوفوكليس الذي وصل إلى عالم الموتى بعد بضع شهور من وصول يوريبيديس فإنه يقدس أيسخولوس ويحترمه وسوف لا يدخل حلبة المنافسة إلا إذا فاز يوريبيديس علي أيسخولوس. عندما يصل ديونوسوس إلى عالم الموتى يجد بلوتو إلى العالم الآخر حائراً يبحث عن حكم متمرس في فن التراجيديا ليقوم بالتحكيم بين الشاعرين التراجيديين المتنافسين. لذلك يلجأ بلوتو إلى ديونوسوس فهو إلى التراجيديا وبالتالي فهو أنسب حكم يحكم في هذه المنافسة^(١٢٦).

هكذا تبدأ علي خشبة المسرح وأمام جمهور الأثينيين إجراءات المنافسة بين أيسخولوس ويوريبيديس. لكن لنا أن نتساءل لماذا فضل أريستوفانيس أن تقتصر المنافسة علي هذين الشاعرين دون سوفوكليس. إن اسم سوفوكليس لا يذكر في هذه الكوميديا إلا قليلاً، كما أنه ليس طرفاً في المنافسة. حاول بعض دارسي الأدب والنقد تبرير ذلك. يرى البعض أن أريستوفانيس ربما بدأ في نظم الكوميديا فور موت يوريبيديس وقبل موت سوفوكليس. وعندما انتهى من الكتابة وكان علي وشك عرضها توفي سوفوكليس فاضطر أريستوفانيس إلى إضافة بعض إشارات متفرقة تشير إلى سوفوكليس. يرى البعض الآخر أن أريستوفانيس قد استبعد سوفوكليس لأسباب فنية وليست لأسباب اضطرارية. فمن المعترف به أن المنافسة

Ibid., 707. (١٢٥)

Wimsatt, Literary Criticism, p.4. (١٢٦)

دائماً تكون بين طرفين وليس ثلاثة أطراف، وبالتالي كان علي أريستوفانيس أن يستبعد واحداً من الثلاثة . ومن المعترف به أيضاً أن المنافسة تكون دائماً بين طرفين نقيضين يختلف كل منهما تماماً عن الآخر. إن أيسخولوس يمثل أثينا القديمة - إذ أنه مات منذ خمسين عاماً - بينما يمثل يوريبديدس أثينا الحديثة. كما أن سوفوكليس لم يكن هدفاً لسخرية شعراء الكوميديا. لذا لم ترد إشارات كثيرة إليه عند كتاب الكوميديا الآخرين. لعل كل هذه الأسباب مجتمعة هي التي دفعت أريستوفانيس إلي جعل المنافسة بين أيسخولوس ويوريبديدس دون سوفوكليس.

وتبدأ المنافسة. إنها منافسة أدبية نقدية رائعة تصور رأيين مختلفين أبداً في مجال الشعر والتراجيديا ولا يمكن التوفيق بينهما. إن الاختلافات بين أيسخولوس ويوريبديدس هي في الواقع اختلافات ناتجة عن اختلاف في العصر الذي عاش فيه كل منهما. إن أسلوب أيسخولوس الذي مات في عام ٤٥٦ ق.م. لا بد أن يختلف عن أسلوب يوريبديدس الذي مات في عام ٤٠٥ ق.م. ولا بد أن يكون هناك أيضاً اختلاف في الصياغة اللغوية عند أيسخولوس الذي عاصر الفصاحة القديمة والصياغة اللغوية عند يوريبديدس الذي عاصر السوفسطائيين. ومع ذلك فقد كان مازال لأيسخولوس معجبون بتراجيدياته التي كانت مازالت تعرض في المنافسات المسرحية وهو فضل لم يكن قد تمتع به شاعر آخر غيره بعد رحيله. بل إن هذه المنافسة تذهب إلي أبعد وأعمق من ذلك، إذ أنها تصور التعارض بين المذهب الرومانسي المثالي والمذهب الواقعي : الأول يعتقد أن هناك أشياء حقيقية كثيرة يجب أن تظل مجهولة لأفراد البشر، والثاني يعتقد أن معرفة الحقيقة الكاملة لجميع الأشياء مفيدة في حياة البشر. ويمتد التعارض أيضاً إلي اللغة والأسلوب إن واقعية يوريبديدس تضطره إلي استخدام اللغة اليومية الواضحة، بينما تضطر رومانسية أيسخولوس إلي استخدام لغة راقية غامضة. وبالرغم من تحيز أريستوفانيس إلي جانب أيسخولوس ضد يوريبديدس فإنه قد نجح في ملاحظة ما يمتاز به كل منهما من عظمة وجاذبية.

يتكون مشهد المنافسة أو المباراة الأدبية الكبرى في كوميديا الضفادع من عدة أجزاء : مناوشة تمهيدية (٨١٤ - ٨٧٤)، دعوات واستعدادات (٨٧٥ - ٩٠٤)، اشتباك عام (٩٠٥ - ١٠٩٨)، استخدام البرولوج (١١١٩ - ١٢٥٠)، العروض والموسيقى (١٢٥١ - ١٣٦٣)، والأسلوب (١٣٦٤ - ١٤١٣).

يدانقش الجزء الأول وهو المناوشة أو المشادة التمهيدية نقطة طالما ثارت حولها مناقشات حامية فيما بعد، كما أنها تصور ملحة من ملح أيسخولوس . يقول أيسخولوس إن تراجيدياته ظلت باقية خالدة بين البشر الأحياء بعد موته وهذا لسوء حظه، بينما ماتت تراجيديات يوريبديدس بموته وانتقلت معه إلي عالم الموتى، وهذا لحسن حظه . فيوريبديدس يوجد في عالم الموتى بين تراجيدياته، بينما أيسخولوس يوجد بدونها . ثم يطلب من كل منهما أن يصوغ دعاء إلي الآلهة . ينشد أيسخولوس دعاء إلي الربة ديميتير . إن في ذلك إشارة إلي ورعه وتقواها تجاه الآلهة التقليدية للأغريق، ولأن مولده كان في قرية إليوسيس موطن عبادة الربة ديميتير . ينشد يوريبديدس دعاء إلي آلهة مستحدثة : الأثير واللسان المعوج والأنف المعكوف . إن في ذلك إشارة إلي أن يوريبديدس ينكر وجود الآلهة التقليدية للأغريق وأنه يؤمن بآلهة وافدة ومستحدثة . في هذا الجزء من المنافسة يردد أريستوفانيس ما كان يتردد علي ألسنة بعض الأغريق حول ورع أيسخولوس وتمسكه بآلهة الأجداد والحاد يوريبديدس بآلهة أجداده واعتناقه لمذاهب دينية مستحدثة .

ينتقد أريستوفانيس علي لسان يوريبديدس الزميل الأكبر أيسخولوس فيأخذ عليه بطء الإيقاع ونشاط الكورس في تراجيدياته . فقد تقف إحدى الشخصيات في تراجيديات أيسخولوس مقنعة أمام المشاهدين ثم ينشد الكورس مجموعة من الأغاني الكورالية المتتالية بينما لا يستطيع المشاهد معرفة هوية تلك الشخصية . وبعد أن تقترب التراجيديا من منتصفها فإن تلك الشخصية تنطق ببضع كلمات مروعة لا يفهمها أحد . أما عن يوريبديدس فإن أريستوفانيس يقول علي لسانه عن نفسه : لقد تسلمت فن كتابة التراجيديا منك (من أيسخولوس) منتفخاً بالفاظ طنانه وجمل ثقيلة الوزن، لذا كان علي أن أخفف من ثقل وزنها وأخلصها من الكلمات الثقيلة . كما أنني تجنبت الثثرة والمهاترة، وتجنبت الغموض والإبهام وجعلت أول شخصية تشرح بمجرد ظهورها فكرة المسرحية الأصلية، واستعملت الجمل البسيطة وقللت الحركة ومزجت بها المناجاة، ولم أسمح لأحد أن يقف خاملاً بلا حراك، بل كان الجميع يشتركون في الحوار، السيد والسيدة والصبية والعجوز والعبد أيضاً إذا دعت الضرورة^(١٣٧) . إن هذه هي الديمقراطية في رأي يوريبديدس فقد علم الجميع كيف يتكلمون، فأصبح الجميع ملمين بفن الكلام^(١٣٨) . كما أن أعمالهم من الأعمال

(١٣٧) ترجمة محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي، ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(١٣٨) Grube, Op. Cit., pp. 27 sqq.

اليومية العادية التي يفهمها المشاهدون وبالتالي يمكنهم أن يطبقوها علي أنفسهم. لكن مايقوله يوريبديدس يثير الأشمزاز في نفس أيسخولوس.

يوافق يوريبديدس علي أن الشاعر يجب أن يحوز الاعجاب لمهارته وللنصائح التي يسديها ، لأن الشعراء يسعون من أجل رقي البشر^(١٣٩). لكن أيسخولوس يعلن أن ذلك هو ماتهدف تراجيدياته إلي تحقيقه بينما يحط يوريبديدس من شأن البشر بموضوعاته اللاأخلاقية مثل موضوع فايدرا وستليبويا Stheneboea^(١٤٠). هنا يدور حوار في غاية الأهمية بين أيسخولوس ويوريبديدس :

يوريبديدس : هل تقصد أن موضوع فايدرا الذي أتناوله غير حقيقي.

أيسخولوس : لا بحق زيوس، إنه حقيقي بالتأكيد. لكن علي الشاعر أن يقتنع الإثم لا يعلمه للآخرين عن طريق تصويره علي خشبه المسرح فالأطفال يتعلمون في المدارس، أما الشعراء فهم معلمو الرجال. لذا علينا أن نقول ما هو فاضل. هكذا يحدد أريستوفانيس وظيفة الشاعر، إنها تتناول موضوعات جيدة وتستخدم ألفاظا فاضلة تليق بها.

ثم يتعرض أريستوفانيس مرة أخرى للملابس الممزقة التي ترتديها شخصيات يوريبديدس. فقد ألبس الملوك والأمراء ثيابا بالية مضحكة كي يظهروا أمام الناس في صورة تثير الشفقة. ونتج عن ذلك أن أصبحوا جميعا يتباكون ويدعون الفقر ويرتدون الخرق البالية. كما أنه علم الشباب اللغو والثرثرة التي صرفتهم عن الساحات الرياضية والمدارس وأقنعتهم بالرد علي رؤسائهم ومناقشتهم بعد أن كانوا في عهد أيسخولوس لا يعرفون إلا المطالبة بأقواتهم والانصراف إلي أعمالهم. من الملاحظ أن نقد أيسخولوس يقوم حتي هذه اللحظة علي أساس أخلاقي بينما يقوم نقد يوريبديدس علي أساس فني ، إذ أنه لم يكن يستطيع أن ينتقد تأثير تراجيديات أيسخولوس من الناحية الأخلاقية. لكن من المتفق عليه حتي الآن أن الشاعر يستحق أن يكون شاعراً جيداً إذا توافرت فيه المهارة في نظم الشعر والقدرة علي تلقين الأخلاق الفاضلة. ولقد حقق يوريبديدس الشرط الأول بينما حقق أيسخولوس الشرط الثاني.

Aristoph., Frogs, 1009. (١٣٩)

Jaeger, Op. Cit., p. 376. (١٤٠)

ينتقل أريستوفانيس بعد ذلك إلي إبداء بعض الملاحظات النقدية حول موضوعات أدبية معينة تقوم علي أسس فنية .

يبدأ بالبرولوج وهو الجزء الذي يسبق دخول الكورس إلي الأوركسترا في التراجيديا . يوجه أريستوفانيس - علي لسان يوريبديدس - إلي أيسخولوس اتهامين محددين وهما الغموض والتكرار ، ويؤكد صدق هذين الاتهامين مستخدماً طرق الشرح الحديثة التي كان قد طورها السوفسطائيون . إن الأبيات الأولى في تراجيديا حاملات القرايين يمكن تفسيرها تفسيرين مختلفين تماماً . كما أن هناك كلمتين زائدتين وغير ضروريتين في ثلاثة أبيات . لكن ينهض أيسخولوس للدفاع عن نفسه بهجمة مضادة ويثير نقطتين . الأولى هي التفاهة ، إذ أن يوريبديدس ما كان يجب عليه أن يصف أوديب بقوله أنه كان سعيداً ذات مرة ، إذ أنه تعس منذ ولادته . فقد ولد في شقاء . فقد حكم عليه أبوللون أن يقتل والده قبل أن يولد ، فكيف كان الرجل سعيداً ذات مرة ، والثانية أكثر أهمية من الأولى وتثير موجة عارمة من الضحك بين المشاهدين . إنه يطلب من يوريبديدس أن يقرأ عليه بضع أبيات من عدة تراجيديات مختلفة وبعد كل قراءة يضيف أيسخولوس جملة « وفقد مؤنثه من الزيت » . يقرأ يوريبديدس الأبيات الأولى من إحدى تراجيدياته :

يوريبديدس : إن أيجوبتوس - كما تروي معظم الأساطير -

أبحر فوق سطح البحر مع بلاته الخمسين

ووصل إلي أرجوس

أيسخولوس : وفقد مؤنثه من الزيت ..

وتتكرر نفس الحركة السابقة اثنتا عشرة مرة . في كل مرة يقرأ يوريبديدس بعض أبيات من إحدى تراجيدياته فيلاحقه أيسخولوس بنفس الجملة . إنها وسيلة تثير بين المشاهدين قدراً كبيراً من الضحك ، لأنهم كانوا علي علم بأسلوب يوريبديدس في كتابة البرولوج . فلقد اعتاد أن يبدأ التراجيديا بالسرد المباشر لتعريف المشاهدين بالقصة أو بمضمونها الذي يقصده أو الذي ابتكره أو الذي تبناه . وفي السرد المباشر يضطر الشاعر أن يكون محايداً في تصوير عواطف المتحدث . وقنينة الزيت هي إحدى ممتلكات الرجل الأغريقي العادي وامتلاكها كان شائعاً بين الأغريق علي مستوي الطبقات الشعبية . لذلك فإن ذكرها بعد كل

فقرة يقرأها شاعر تراجيدي يأتي علي الوقار التراجيدي ويقضي علي جدية الموقف ولعل أيسخولوس يقصد بذلك أن البرولوج عند يوريبديدس يقف منفصلاً عن موضوع التراجيديا ولا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحداث الدرامية التي سوف تصورها التراجيديا . هذا بالإضافة إلي أن إيقاعه يسير علي وتيرة واحدة مع وقفة صوتية في منتصف القدم الثالث من كل بيت من أبيات المنولوج . وبالرغم من أن هذه الملاحظة النقدية ليست ذات قيمة بالغة إلا أن ذكرها يرد في أغلب الكتب المدرسية في العصور التالية لأريستوفانيس .

يتصل الموضوع الثاني الذي يثيره أريستوفانيس بالأوزان الغنائية لكل من الشعارين . ينتقد يوريبديدس رتابة أوزان أشعار أيسخولوس الغنائية ويرى أنها لا تخرج في مجملها عن نوع واحد من أنواع الوزن السداسي الهومييري . لكن أيسخولوس بدلاً من الدفاع عن نفسه ضد هذا الاتهام فإنه يهاجم التنويعات المستحدثة في الموسيقى والإيقاع ويضرب أمثلة علي ذلك بتلاوة بعض فقرات من تراجيديات يوريبديدس . قد تبدو التفاصيل التي يوردها أريستوفانيس في هذا المشهد غامضة إلي حد ما لكن المغزي العام يبدو واضحاً . ثم يواصل أيسخولوس انتقاداته فينظم بعض الأبيات الساخرة من تأليفه علي غرار فقرة من فقرات يوريبديدس الغنائية - وهو ما سبق أن أشرنا إليه بلفظ الاقتباس الساخر . يقصد أريستوفانيس بذلك أن يوريبديدس ينظم شعراً رائعاً للتعبير عن موضوعات تافهة . ينشد أيسخولوس قائلاً :

فتاة فقيرة فقدت ديكها
أرادت أن تفتش عنه في كوخ جلوكي جارها
الذي أشتبهت في أنه
هو الذي سرق ديكها

ثم يعلق علي الفقرة قائلاً : هذا هو كل ما في الأمر، وهذه هي القصة بأكملها . لكنها تروي في أسلوب مدق وإيقاع حسن يوحيان بأن كارثة كبيرة قد وقعت أو مصيبة قد حلت بإحدى الأمم . في هذا المشهد يصف أريستوفانيس يوريبديدس بأنه حط من قيمة التراجيديا .

أما الهجوم الأخير فإنه موجه نحو أسلوب كل من أيسخولوس ويوريبديدس . في هذا المشهد يبتكر أريستوفانيس وسيلة كوميدية غاية في الظرف

تؤكد براعته في ابتكار وسائل للاضحاك حتي وهو يتناول موضوعات جادة راقية. يأتي الإله ديونوسوس بميزان ويجلس أمامه ويطلب من كل من الشعارين التراجيديين أن يلقي بأشعاره في إحدى كفتي الميزان، ثم يزن الإله ديونوسوس الأشعار وزناً دقيقاً^(١٤١). وتؤكد نتيجة الوزن أن كلمات أيسخولوس أثقل وزناً من كلمات يوريبديدس. هذه في الواقع حقيقة يعرفها كل دارسي الأدب، فقد دأب أيسخولوس علي استخدام كلمات مركبة ذات طول ملحوظ، بل دأب أيضاً علي صك كلمات مركبة من أكثر من كلمة واحدة مما جعل أشعاره تبدو ثقيلة الوزن علي آذان المستمعين.

إلي هنا تنتهي بنود المباراة بين الشعارين التراجيديين أيسخولوس ويوريبديدس. لذلك كان علي الإله ديونوسوس أن يصدر حكمه النهائي. لكن أريستوفانيس يتردد علي لسان ديونوسوس في إصدار الحكم. إنه لا يستطيع أن يصدر حكمه بسهولة لأنه لا يريد أن يكون عدواً لأحدهما وصديقاً للآخر. إنه يعتقد أن أحدهما ماهر جداً كما أنه يرغب في أن يكون الآخر علي نفس القدر من المهارة. هنا يعلن أريستوفانيس أن الإله ديونوسوس إنما هبط إلي عالم الموتى لكي يصعد بالشاعر الذي يستطيع أن يسدي نصيحة إلي أهل وطنه أفضل من نصيحة الآخر. عندئذ يسدي كل منهما نصيحته. بعد أن يستمع الإله ديونوسوس إلي كليهما يظل مع ذلك غير قادر علي إصدار الحكم النهائي. إنه يعلن أن يوريبديدس قد تحدث بمهارة σοφῶς بينما تحدث أيسخولوس بوضوح σαφῶς، والفرق في النطق بين اللفظين في اللغة الأغريقية ضئيل جداً، بل إنه قد يذوب علي لسان الإله ديونوسوس وهو ينطق الكلمتين علي خشبة المسرح. هكذا نلاحظ بوضوح وجلاء أن أريستوفانيس لا يريد أن يفصح عن إعجابه بكل من يوريبديدس وأيسخولوس علي السواء. كما أنه لا يريد أن يجهر بكراهيته ليوريبديدس وحبه لأيسخولوس. لكن لما كان من الضروري أن يصعد الإله ديونوسوس بأحدهما إلي عالم الأحياء فإن أريستوفانيس يجد نفسه مضطراً علي الإفصاح عن رأيه. يقول أريستوفانيس علي لسان الإله ديونوسوس إنه سوف يصعد إلي عالم الأحياء بالشاعر التراجيدي أيسخولوس «الذي يهواه قلبي»، ὃν ἡ Ψυχὴ θέλει.

هكذا يؤكد أريستوفانيس أنه لم يكن محايداً في نقده . فكما لاحظنا من قبل فإن أريستوفانيس كان من أنصار التمسك بالتقاليد وعادات الأجداد مثله في ذلك مثل أيسخولوس وعلي عكس يوريبديدس الذي كان من أنصار الأفكار المستحدثة . من هنا نجد أن نقد أريستوفانيس لا يقوم علي أسس فنية أو أدبية بل علي أسس أخلاقية وهو ما يسمي بالنقد الأخلاقي . إن كوميديا الضفادع تؤكد إعجاب أريستوفانيس بالشاعر التراجيدي يوريبديدس كأديب وفنان رغم كراهيته له كمفكر . كما أن ما جاء بها من ملاحظات نقدية يعتبر رد اعتبار ليوريبديدس واعترافاً بعبقريته بعد أن ظل الهجوم عليه فوق خشبة المسرح لمدة تزيد علي عشرين عاماً .

يستخدم أريستوفانيس بعض المصطلحات النقدية التي لم يستخدمها أحد من قبل . فلقد مزج بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الفنية ، لكنه لم يخلط بينها بل حدد مفهوم كل منها . إن إثارة هذه الموضوعات النقدية علي خشبة المسرح أمام الجمهور يكشف عن اهتمام الأغريق بمناقشة تلك الموضوعات ، ويؤكد أنها كانت موضوعات منتشرة في الأوساط الأغريقية الفنية والأدبية علي أقل تقدير . إن فكرة المحاكاة *mimesis* التي تعرض لها أريستوفانيس بأسلوب ساخر في المشهد الخاص بالشاعر التراجيدي الشاب أجاثون ربما لم تكن من ابتكار أريستوفانيس لكن استعمالها بهذه الطريقة ربما يكون من ابتكاره . ترتبط بهذه الفكرة فكرة أخرى وهي أن الشاعر يجب عليه أن يوحد بين ذاته وبين ذوات الشخصيات التي يرغب في تصويرها ، وأن طبيعة الشعر تعتمد علي طبيعة الشاعر ، وأن علي الشاعر أن يشعر بنفس الأحاسيس التي يريد أن يعبر عنها عن طريق رسم معالم شخصياته بل إن وصفه الموجز لشخصية أجاثون وألفاظها الجميلة يتفق مع ما جاء في محاوره المأدبة لأفلاطون فيما بعد . بالإضافة إلي أن نقد أريستوفانيس ليوريبديدس من الناحية الفنية مثل الواقعية والأسلوب السوفسطائي والبرولوج اللادرامي وغيرها هي ملاحظات نقدية لاحظها الدارسون فيما بعد سواء في العصور القديمة أو الحديثة .

ليس من السهل أن نؤكد أو نرفض أصالة أريستوفانيس في مجال النقد الأدبي فليس لدينا كوميديات أخرى وصلتنا من أعمال الكوميديين الأغريق السابقين علي أريستوفانيس أو المعاصرين له . إن الشذرات الباقية من

التراث الكوميدي الأغريقي توضح أن كتاب الكوميديا الأغريق قد تناولوا علي خشبة المسرح الشعر والشعراء وأن بعض الكوميديات كانت تتناول موضوعاً أدبياً بعينه، لكن ليس من السهل التوصل إلي قصص هذه الكوميديات أو أفكارها الرئيسية^(١٤٢). يبدو بوضوح أن الروايات الملحمية كانت مجالاً للسخرية وأن الملاحم بلغت العتيقة والتراجيديات بلغت المنة الجادة كانت أيضاً مجالاً للسخرية. من بين هذه الشذرات التي وصلتنا شذرة^(١٤٣) من كوميديا الموسيات *Μουσῶν* للشاعر الكوميدي فرونيخوس تشير إلي أن سوفوكليس كان سعيداً في حياته وأنه عاش عمراً مديداً وأنه كتب تراجيديات كثيرة رقيقة. كما أن هناك أيضاً شذرة للشاعر الكوميدي فيليمون *Philemon* الذي عاش بعد أريستوفانيس بحوالي قرن من الزمان تقول فيها إحدي الشخصيات إنه إذا كان للموتي أن يدركوا فإنني أتحمل الموت شقاً في سبيل أن أري يوريبديدس. إن كراهية أريستوفانيس للموسيقي المستحدثة بما فيها من إثارة وتنوعات تجد لها أصداءً في أعمال شعراء كوميديين آخرين مثل فيريكراتيس *Pherecrates*^(١٤٤) الذي يصور الموسيقي بأنها تشكر مما تقاسيه من عدم الاحترام أو التقدير علي أيدي بعض المحبين والعاشقين السابقين. بالرغم من ذلك فإننا نستطيع القول إن أريستوفانيس لا يباريه أحد من شعراء الكوميديا في مجال النقد الأدبي. كما أن الشذرات الباقية من كوميديات أريستوفانيس نفسه والتي لم تصلنا كاملة لا تباري أيضاً ما جاء في كوميدياته التي وصلتنا كاملة.

بعد أريستوفانيس جاء مجموعة من شعراء الكوميديا الآخرين لكن لم يصلنا ضمن أعمالهم ما يؤكد أن لديهم حاسة نقدية قوية مثلما كان زميلهم الأكبر أريستوفانيس. وصلتنا شذرة من أعمال الشاعر الكوميدي أنتيفانيس *Antiphanes* في القرن الرابع قبل الميلاد يمكن اعتبارها ضمن الملاحظات النقدية حيث يعبر عن أسفه لأن الشعراء المعاصرين لا يصوغون موسيقاهم بأنفسهم ويقارنهم بالشاعر الكوميدي فيلوكسينوس *Philoxenos* الذي يبرز بين كل الشعراء الآخرين، إذ أن كلماته دائماً من ابتكاره وألحانه مليئة بالتنوعات. كان مثل إله بين أفراد البشر وكان يعرف تماماً

Atkins, Op. Cit., Vol.I, p. 22. (١٤٢)

Frag. 31 (Edmonds) (١٤٢)

Frag. 145 (Edmonds) (١٤٤)

ما هي الموسيقى^(١٤٥). وفي شذرة كوميدية أخرى^(١٤٦) يشكو مؤلفها من أن كتابة التراجيديا شيء مقدس، فالقصص معروفة للمشاهدين مسبقاً وعلي الشاعر التراجيدي أن يذكرهم بها. فعندما ينطق الشاعر باسم أوديب يعرف المشاهدون علي الفور قصته. يعرفون أن والده لا يوس ووالدته يوكاستي كما يعرفون أبناءه وبناته وما حدث له من متاعب وكيف تصرف وكيف سلك. أو عندما ينطق شاعر آخر باسم ألكمايون Alcemaion فإن المشاهدين يدركون علي الفور موقفه من أفعاله وكيف أنه قتل والدته في ثورة من الجنون وأن أدراستوس سوف يحضر إليه ثائراً ثم يذهب ثم يعود مرة أخرى. وعندما لم يصبح لدي الشعراء التراجيديين ما يقولون وتعقدت الأحداث في مسرحياتهم لجأوا إلي حيلة الآلة التي يرفعونها بسهولة مثلما يرفعون أصابعهم، عندئذ يقتنع المشاهد. لكن موقف الكاتب الكوميدي مختلف تماماً، إذ عليه أن يبتكر كل شيء. عليه أن يبتكر أسماء جديدة وقصصاً جديدة وحواراً جديداً وماضياً جديداً وحاضراً جديداً، وعليه أن يبتكر أيضاً كيف تبدأ الأحداث وكيف تنتهي. فإذا حذفت إحدى شخصيات الكوميديا أيا من كل هؤلاء فسوف يصرخ المشاهدون في قاعة العرض بينما تستطيع أي شخصية تراجيدية أن تفعل ذلك علي خشبة المسرح دون أن يحدث شيء من ذلك.

واضح أن مثل هذه الملاحظات النقدية لا ترقى إلي المستوي الذي وصلت إليه ملاحظات أريستوفانيس. ولو كان هناك ملاحظات نقدية أخرى أبدأها شعراء كوميديون آخرون غيره لكانت المصادر القديمة قد احتفظت بها وذكرتها في سجلاتها. من هنا نستطيع القول إن أريستوفانيس قد بلغ مكانة سامية في مجال النقد الأدبي لم يصل إليها أحد من كتاب الكوميديا السابقين أو اللاحقين. ومن هنا استحق عليه لقب الشاعر الناقد.

بعد عام تقريباً من عرض كوميديا الضفادع خسر الأغريق الحرب مع اسبرطة، تلك الخسارة التي كانت نقطة تحول في تاريخ الأدب الأغريقي. فكما لاحظ أريستوفانيس فإن عصر ازدهار التراجيديا قد ولى بموت يوريبديدس وسفوكليس. وربما يمكن القول إن أريستوفانيس نفسه قد أكد صحة هذه الملاحظة فيما يتعلق بأعماله. لقد أستمّر أريستوفانيس يكتب حتي آخر لحظة في حياته حيث

Frag. 209 (Edmonds) (١٤٥)

Frag. 191 (Edmonds) (١٤٦)

مات في منتصف ثمانينيات القرن، لكنه لم يعد يكتب بنفس الحماس ونفس البراعة اللتين كان يكتب بهما من قبل. وصلتنا كوميديتان من كوميدياته التي كتبها في تلك الفترة، النساء في البرلمان Ecclesiazusai وبلوتوس. في هاتين الكوميديتين اختفي الباراباسيس وتقلص دور الكورس حتي كاد أن يختفي. إن كوميديا برلمان النساء محاولة أخيرة غير ناجحة للنقد الاجتماعي، بينما تنتمي كوميديا بلوتوس إلي عصر الكوميديا المتوسطة التي تتميز بالطابع السياسي أو الهجوم الشخصي. غالباً ما قيل إن القرن الخامس قبل الميلاد هو قرن الشعر بينما القرن الرابع هو قرن النثر. إن هذا القول ينطبق أيضاً علي نصوص الكوميديا التي أصبحت أقرب إلي النثر منها إلي الشعر.

ب - النثر

السوفسطائيون :

يبدو أن كلمة سوفسطائي لم تكن تستخدم بمعناها المؤلف قبل القرن الخامس قبل الميلاد. كانت تعني عند بداية استعمالها الرجل الحكيم أو الرجل الماهر في ممارسة أي وجه من أوجه النشاط. منذ البداية كان هناك اعتقاد بأن الرجل الذي يمارس عملاً بعينه يعتبر حكيماً، ثم بدأت شيئاً فشيئاً تعني عضواً من أعضاء مهنة بعينها. إنها مهنة المعلمين المتجولين الذين كانوا ينتقلون من مدينة إلي أخرى يعلمون الأفراد لقاء أجر. اختلفت الموضوعات التي كان يعلمها هؤلاء المعلمون في مضمونها، لكنها كانت دائماً مرتبطة بفن ممارسة الحياة أو تحقيق النجاح في حياة الإنسان. زعم بعض السوفسطائيين - مثل بروتا جوراس - أنه يعلم الفضيلة التي كانت - في رأيه - تساوي الكفاءة اللازمة لممارسة حياة كريمة. لكن آخرين - مثل جورجياس ومن ساروا علي نهجه - اقتصرُوا علي تعليم الربطويقا التي كانت تمثل الوسائل الناجعة لتحقيق النجاح في المدن الديمقراطية. بل كانت الربطويقا تتضمن أيضاً تعليم بعض الموضوعات الأخرى مثل التدريب علي تقوية القدرة علي التذكر والتي برع فيها سوفسطائي مثل هيبياس. يمكن مقارنة نشاط هذه المجموعة من السوفسطائيين بالمعاهد والمؤسسات المتعددة التي تعلن في عصرنا عن استعدادها لتدريب الأفراد لتحقيق النجاح في مجالات العمل المختلفة أو في الحياة بوجه عام. ولقد أقبل الآثينيون علي التعلم علي أيدي هؤلاء السوفسطائيين بشكل ملحوظ من أجل الحصول علي أكبر قدر

ممکن من الثقافة . لذا تمتع قادة السوفسطائيين بشهرة واسعة وجمع بعضهم ثروات طائلة .

كانت السوفسطائية مهنة وليست مدرسة فكرية وإن كان بعض السوفسطائيين - مثل بروتاجوراس - يقوم بتلقين بعض الآراء الفلسفية^(١٤٧) . لكن طبيعة المهنة السوفسطائية بوجه عام كانت تهدف إلى تشكيل موقف عقلي معين وتؤكد على النجاح المادي والقدرة على مناقشة أي موضوع بغض النظر عن مصداقيته أو عدمها . لذا فإن التأثير العام الذي أحدثه السوفسطائيون كان من الضروري أن يسير في اتجاه الشك في ادعاءات التفكير العقلي وذلك من أجل الوصول إلى الحقيقة والشك في أي ادعاءات تتعلق بالمبادئ الأخلاقية الفاضلة . كان بعض السوفسطائيين الأوائل ذوي شخصيات قوية وسمعة طيبة ، لكن البعض الآخر لم يكن كذلك . ولعل ذلك البعض الآخر هو الذي جعل لفظ سوفسطائي يكتسب معناه السيئ الذي ينتشر في العصور التالية والحديثة والمعاصرة^(١٤٨) .

لاحظنا أن كلمة سوفسطائي بمعناها العام يمكن أن تشير إلى متخصص في مهنة معينة . إنها تعني الفني أو الفنان ، كما تعني الطبيب أو اللبي بشرط أن يكون شاعراً ومفكراً . إن سولون وبيثاجوراس وغيرهم كثيرون وحتى هوميروس وهيسيودوس كان يمكن أن يطلق علي كل منهم لقب سوفسطائي^(١٤٩) . لكن ذلك المعنى اختفى مع قدوم القرن الخامس قبل الميلاد وأصبح يطلق على فئة معينة دون غيرها . يقول سيمونيديس^(١٥٠) في القرن السادس قبل الميلاد إن الحياة في المدينة - الدولة تعلم الفرد . لكن هذا القول فقد معناه مع حلول القرن الخامس قبل الميلاد فلقد ضعفت العلاقات الودية بين أفراد الدولة الواحدة . عندئذ ظهر السوفسطائيون لكي يجعلوا التعليم بالنسبة للشباب هدفاً يجب التفكير في الوصول إليه . كان السوفسطائيون أول فئة من البشر بين الأغريق تنتقل من مكان إلى مكان ليعلموا الشباب لقاء أجر محدد . وربما كان ذلك امتداداً للتقليد الأغريقي القديم وهو تجوال المشددين والمهنيين والأطباء وهي الفئات التي كانت معروفة في عهد هوميروس باسم δῆμιουργοί^(١٥١) لقد وصف أفلاطون السوفسطائيين بأنهم

(١٤٧) Jaeger, Paideia, p. 295.

(١٤٨) أفلاطون، بروتاجوراس، ترجمة محمد كمال الدين على يوسف، ص ٨ وما بعدها .

(١٤٩) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 338 sqq.

(١٥٠) Simonides, Frag. 53 D.

(١٥١) Ehrenberg, Op Cit., p. 338, n. 9

دجالون مشعوذون ، ولعل ذلك الوصف العدائي هو الذي ألصق المعني السيئ بالكلمة وظل لاصفاً بها حتي حاول بعض الدارسين الأوربيين في القرن التاسع عشر أن يكشفوا عن حقيقة أهمية هذه الفئة من المعلمين في مجال الفكر والأدب والنقد الأدبي^(١٥٢) . وما زالت منذ ذلك الحين تتصارع الآراء حول التعرف علي هوية هذه الفئة وطبيعتها وحقيقة الأهداف التي كانت تسعى إلي تحقيقها^(١٥٣) .

نشأ الاختلاف في الرأي حول وضع السوفسطائيين بسبب عدااء كل من أفلاطون وأرسطو ليس فقط لسوفسطائيي القرن الخامس قبل الميلاد بل أيضا للفلاسفة المعاصرين لهما والذين هاجمهم تحت اسم السوفسطائيين . لم يكن السوفسطائيون جميعاً يمثلون رأياً واحداً أو مدرسة واحدة بل كان كل منهم له آراؤه الخاصة . لكنهم كانوا يتفقون جميعاً علي أن الإنسان بوجه عام هو الموضوع الرئيسي للتعليم وأن الإنسان بوجه خاص هو حيوان سياسي . بالتالي يمكن تعريفهم علي أنهم أحفاد الشعراء الذين جاءوا بعد سولون والذين كانوا يعتبرون معلمين للأغريق ، كما أنهم تأثروا أيضا بالفلاسفة الأوائل . كتب السوفسطائيون مؤلفات عديدة ، كان الهدف من أغلبها هو أن يقرأها الأشخاص المعاصرون لا أن تظل باقية لتقرأها الأجيال التالية^(١٥٤) . من أجل تحقيق هذا الهدف تعلم السوفسطائيون وعلموا - كل حسب منهجه - شروط الحياة الإنسانية مع الاهتمام الخاص بحديث الإنسان وتفكيره . اعتنقوا بعض المذاهب الفلسفية التي كان لها تأثير واسع فيما بعد مثل المذهب الذي يقول إن الفضيلة تقوم علي المعرفة وعلي ذلك يمكن تعلمها . لم تكن فلسفتهم السبب في شهرتهم بل كانوا يمثلون ظاهرة اجتماعية : معلمون محترمون يعود أصلهم إلي الطبقة المتوسطة يعلمون الصبية من أبناء طبقة النبلاء والطبقة الثرية^(١٥٥) . يعني ذلك أن تعليمهم كان تعليمًا سياسيًا محتواه الرئيسي دراسة الخطابة ، إذ أن الخطابة كانت ضرورة من ضروريات الحياة السياسية بوجه

Grote, History of Greece, Chapter 67; Sidgwick, J. Ph. IV (1872), p. 288; (١٥٢)
V (1873), p.66

(١٥٣) أنظر علي سبيل المثال : Jaeger, Paedeia; Wolf, Griechisches Rechtsdenken, :
vol. 2 (1952); Popper, The Open Society and its enemies; Havelock, The
Liberal Temper in Greek Politics.

Jaeger, Op. Cit., p. 312 (١٥٤)

Plato, Protagoras, 312 (١٥٥)

عام والديمقراطية بوجه خاص. في نفس الوقت ضمن السوفسطائيون في مناهج تعليمهم مجموعة ضخمة متباينة من الحقائق والتساؤلات غالباً ما كانت تتميز باختلافات ومساحات غير عادية. هكذا كانوا محترفين بحق. كانت فكرة الإمام بكل شئ تسيطر علي تعليمهم وإن اختلفت محتويات هذه الفكرة من سوفسطائي إلي آخر. عارض بروتاجوراس هذه الفكرة^(١٥٦)، وقصر تعليمه علي فن السياسة الذي كان يتضمن أكثر من موضوع واحد لكنه اهتم اهتماماً كبيراً - مثله في ذلك مثل باقي السوفسطائيين - بتعليم فن الاقناع، وهو الفن الذي لقي إقبالاً كبيراً علي تعلمه لحاجة المجتمع الآتلي إليه. هكذا كان السوفسطائيون صورة صادقة لروح العصر كما كان لهم أيضاً مركز القيادة في عصرهم.

كان السوفسطائيون مسئولين إلي حد كبير عن خلق هوة سحيقة واسعة بين الأجيال. وصل هذا التحول إلي أقصى مراحله أثناء الحرب. لقد عاني الجيل القديم من أهوال الحرب والدمار، وأفسحت الطبقة الحاكمة الطريق أمام طوفان من الرجال ذوي المستوي الأدنى نسبياً من التعليم والخبرة والتمسك بالتقاليد. تحطمت سبل الحياة ومعتقدات أفراد الجيل القديم إلي حد كبير بواسطة التطورات التي فرضت متطلبات جديدة وفتحت باب احتمالات حديثة لكل فرد من أفراد الدولة علي حدة. أصبح الأفراد في الجيل الجديد يهفون إلي مستقبل جديد. منحهم التعليم فرصة التحرر من عالم مقضي عليه بفعل الظروف العاصفة الثائرة. أصبح لدي الجيل الجديد أمل في التجاوب مع متطلبات المجتمع المتغير عن طريق المشاركة الإيجابية^(١٥٧). لقد أتى السوفسطائيون - الذين أدخلوا التعليم الجديد - من جميع أنحاء بلاد الأغريق ماعداً أيونيا بوجه عام التي كانت مهداً للفلسفة الطبيعية^(١٥٨). تركزوا في أثينا وخلقوا - أساهموا مساهمة فعالة علي الأقل في خلق الجو العام وجوهر الجيل الجديد من عصر التنوير.

مع نمو الديمقراطية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد أصبح الطريق ممهداً للفرد الذي يستطيع أن يخضع الجماعة لرأيه وأن يقنعهم بنظرته إلي الأمور أثناء الاجتماعات السياسية أو داخل دور القضاء حيث كانت هيئة المحلفين تتكون من

Ibid., 318 d. (١٥٦)

Jaeger, Op. Cit., p. 292 sqq. (١٥٧)

(١٥٨) كان بروتاجوراس من أبديرا Abdera وبروديوكوس من كيوس Ceos وبالتالي كانوا

أيونيين، لكنهما لا ينتميان إلي آسيا الصغرى.

أنظر : Ehrenberg Op. Cit., p. 474, n. 13.

عدة مئات من الرجال. من هنا نشأت الحاجة الماسة للتعليم وخاصة تعلم فن الكلام. هكذا وجد السوفسطائيون الفرصة السانحة لممارسة نشاطهم. نشأت دراسة فن الكلام - الريبطوريقا أو الخطابة - في جزيرة صقلية حيث لمعت أسماء مثل أمبيدوكليس Empedocles وتيسياس Tisias وكوراكس Corax وارتبطت بنشأتها^(١٥٩). نحن نعرف أمبيدوكليس فيلسوفاً لكن من الصعب أن نتعرف علي حقيقة القدر الذي ساهم به في ذلك المجال^(١٦٠). أما تيسياس وكوراكس فهما من أوائل من كتب مؤلفات تعليمية عن الخطابة^(١٦١). لكن أرسطو يروي أن كوراكس قد اكتفى بالتخصص في دراسة البرهان المحتمل لإرشاد الذين يعملون في مجال الدفاع^(١٦٢). إن هذا الارتباط الوثيق بين الخطابة ودور القضاء يجب أن يؤخذ في الحسبان لأنه منح دراسة فن كتابة النثر نظرة كان لها تأثيرها عليه لمدة قرون عديدة تالية.

عندما وصل معلمو الخطابة إلي أثينا سرعان ما حولوا المناقشات والدراسات الأدبية إلي طريق مختلف تمام الاختلاف. كان هؤلاء المعلمون يهتمون بدراسة اللغة لأنهم كانوا جميعاً معلمين لفن الكلام. فلقد تخصص جورجياس في دراسة النحو^(١٦٣) ودراسة الصيغ والأزمنة والفرق بين الرغبة والسؤال والتقرير والأمر. وجدير بالذكر هنا أن من بين آراء جورجياس هو خطأ هوميروس عندما يخاطب الموسيقى في بداية ملحمة في صيغة الأمر^(١٦٤) أما بروتاجوراس فقد درس الأنواع المختلفة للنقاش وأنه كان يستشهد بأمثلة من الشعراء لإثبات صحة آرائه وهي عادة إغريقية قديمة^(١٦٥). أما بروديكوس فكان تخصصه الدقيق الاستخدام الدقيق للكلمات وتعريفاتها، وهو ما جعله محبوباً لدي سقراط. لقد استشهد أفلاطون في إحدى محاوراته بأسلوبه المختصر في الحديث، والذي كان علي نقیض من الأسلوب المنمق الذاخر بالصور الأدبية لهيبياس^(١٦٦). إن هيبياس هو الذي ظهر في

(١٥٩) محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي، ص ٢٢ وما بعدها.

(١٦٠) أفلاطون، بروتاجوراس، ترجمة محمد كمال الدين علي يوسف، ص ١٨.

(١٦١) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 19

(١٦٢) Arist. Rhet., 1402 a 18.

(١٦٣) Diog. Laert., 9, 52.

(١٦٤) Arist., Poet., 1456 b 15.

(١٦٥) Plato, Protagoras, 339 sqq.

(١٦٦) Ibid., 337 a - c; Ehrenberg, Op. Cit., p. 346.

أولومبيا وقد ارتدي ملابس صنعها جميعاً بيديه^(١٦٧) . هذه إشارة إلي أنه كان رجلاً موسوعياً ويدعي أنه يعرف كل شيء . تضمنت مؤلفاته موضوعات في اللغة والنقد الأدبي ، لكن نقده لهوميروس يقوم أساساً علي النظرة الأخلاقية لشخصياته^(١٦٨) . بذلك كان يتفق مع النظرة العامة لعصره .

تجدر الإشارة إلي شذرتين يرجع تاريخ كل منهما إلي نفس العصر . الشذرة الأولى بعنوان *δισσοὶ λόγοι* وهي مجهولة المؤلف يرجع تاريخها إلي أواخر القرن الخامس قبل الميلاد^(١٦٩) . يبدو أنها من ضمن أعمال السوفسطائيين . تردد هذه الشذرة بعض الآراء التي تنسبها بعض المصادر إلي جورجياس^(١٧٠) وهو أن أفضل الشعراء التراجيديين شأنه - في ذلك شأن أفضل الرسامين - هو الشخص الذي يكون تقليده أو محاكاته للحقيقة مقنعاً ومخادعاً ، ثم يضيف أن الشعراء لا يهتمون بتصوير الحقيقة بقدر ما يهتمون بإدخال البهجة علي نفوس السامعين . أما الشذرة الثانية فتحتوي علي القول المأثور للفيلسوف وعالم الذرة ديموكريطوس^(١٧١) وهو أن الشاعر الناجح هو الذي يكون خارجاً عن وعيه ملبوساً بروح الإله وأن الشعراء الواعين يجب أن يطردوا من جبل هيليكون . إن هذه الشذرة الأخيرة تصور فكرة الإلهام في أقصى مراحلها ، وبالطبع لم يكن يرضي عنها بنداروس أو شعراء التراجيديا .

أهم السوفسطائيين جورجياس الليونتينى *Gorgias Lontini* الذي نزح إلي أثينا في عام ٤٢٧ ق .م . بأساليبه البارة في مجال تدريس الخطابة وسرعان ما ذاع صيته حتي ملأ كل بقاع بلاد الأغريق^(١٧٢) . هاجر بالفكرة التي كان زملاؤه السوفسطائيون يحاولون أن يلمحوا إليها في دراساتهم وهي أن الشعر هو شقيق للنثر . بذلك يكون قد حاول إحياء فكرة كان قد حاول كل من هوميروس وهيسيودوس إحياءها من قبل حيث لاحظنا أن الخطيب كان يشترك مع الشعراء في الإلهام من الموسيقى في ملاحم هوميروس^(١٧٣)

(١٦٧) Jaeger, Op. Cit., p. 294.

(١٦٨) Plato, Hippias Minor, ad init.

(١٦٩) Frag. 2, 90 (Diels)

(١٧٠) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 343 sqq.

(١٧١) Horace Ars Poet., 296; Cicero, De Devinatione, I,37,80(=Diels,2, p. 146).

(١٧٢) Ehrenberg, Op. Cit., p. 345.

(١٧٣) Grube, Op., Cit., pp. 14 sqq.

كان جورجياس أول من نظّر لفن كتابة النثر^(١٧٤) . لذا كان -مثله في ذلك مثل كل من ينادي بفكرة أصيلة - مبالغاً في نظريته . ارتبط اسمه بالأسلوب الشعري والتكلف الزائد . إن الأشكال البلاغية المرتبطة باسمه هي المجاز والتشبيهات المتناهية في الجرأة والتورية والجناس واللمح والتكرار واستخدام الجمل المتوازنة في الطول والقصر والقول المباشر والتضاد . إن مثل هذه الأشكال اللغوية المتعددة بالإضافة إلى السجع والإيقاعات وتناغم القوافي يمكن ملاحظة وجودها في شذرة وصلتنا من خطبة جنازية يبدو أنها كانت تدريباً علي الاستعراض الخطابي^(١٧٥) :

ماذا ينقص هؤلاء الرجال ويجب أن يكون لدي غيرهم ؟ ماذا يكون حاضراً فيهم ويجب أن لا يكون في غيرهم ؟ ياليتني أستطيع أن أعبر عما أرغب ، يا ليتني أرغب فيما أستطيع أن أعبر عنه ، متفادياً غضب الآلهة ، متحاشياً حسد البشر ، مقدسة كانت شجاعته ، لكن فناءهم كان بشرياً . غالباً ما فضلوا النزاهة الرقيقة علي العدالة الهجومية ، غالباً ما فضلوا الحكم السليم علي التمسك الصارم بالقوانين ، هذا ما اعتبره مقدساً للغاية وقانوناً عاماً : أن يتكلموا أو يصمتوا في الوقت المناسب ، أن يعملوا أو لا يعملون . لقد مارسوا شيليين ضروريين قبل كل شيء : العدالة والقوة . الأولي في التفكير والثانية في العمل . دافعوا عن لا يستحقون سوء الحظ . عاقبوا من لا يستحقون الحظ السعيد . لكن عندما يتطلب الأمر فهم غاضبون كما يجب ، كبتوا بعقولهم الذكية اندفاع قوتهم . متغطرسون مع التغطرسين ، معتدلون مع المعتدلين ، جسورون مع الجسورين ، خطيرون في وقت الحظر .

مهما حاولت الترجمة العربية فإنها لن تستطيع أن تصور بدقة بلاغة جورجياس وما اشتهر به من إيقاع وموسيقى ومجاز وتشبيهات وغيرها من الأشكال البلاغية ، فقد لا يباريه أحد من معلمي البلاغة والخطابة .

وصلتنا شذرة أخرى من كتابات جورجياس بعنوان مديح هيليني Encomum Helenae^(١٧٦) . إنها قطعة بلاغية استعراضية ἐπιδεικτὶς ربما

(١٧٤) قسّم إيجيه Egger النقد الأغريقي عند السوفسطائيين إلى ثلاثة أنواع : ذوقي ، تهكمي ،

عقلي ، أنظر : Egger, Essai Sur L' Histoire de la critique chez les Grec, p. 29 .

frag. 6(Diels). (١٧٥)

Gorgias, frag. 11 (Diels) (١٧٦)

كان لفظ استعراضني يستخدم كمصطلح نقدي ليعني إبراز البراعة الخطابية في تناول الموضوعات المتناقضة ظاهرياً والتي أصبح يمارسها باستمرار معلمو الريطوريقا. قسم أرسطو فيما بعد الخطابة إلى ثلاثة أنواع : خطابة تأملية وخطابة دفاعية وخطابة استعراضية^(١٧٧). تضمنت الخطابة الاستعراضية كل الأنواع التي يمكن أن تلصم تحت النوعين الآخرين. ثم حدث خلط بعد ذلك بين الأنواع الثلاثة. إن القطعة الاستعراضية مديح هيليني تتناول موضوعاً متناقضاً ظاهرياً بالنسبة للقارئ أو المستمع الأغريقي، وبالتالي فإنها استعراضية بالمعنى الصحيح. فالهدف منها هو استعراض مهارة المؤلف وبراعته في التأليف. إن هيليني تبدو في هذه القطعة غير مذنبه لذا بها إلهي طروادة مع باريس إذ أن هروبها كان لأحد أسباب أربعة:

- ربما كان سببه رغبة الآلهة.
- ربما يكون باريس قد أرغمها بالقوة.
- ربما يكون باريس قد أغراها بالكلمة .
- ربما تكون قد أحبت باريس لدرجة أنها لم تستطع البعد عنه.

إن ما يهمنا في هذا المجال هو السبب الثالث، إذ أن جورجياس يتحدث عن قوة الكلمة $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$. إنه يبدي بعض الملاحظات النقدية التي تثير بعض أفكار أساسية تناولها فيما بعد بمزيد من التفصيل كل من أفلاطون وأرسطو^(١٧٨). لذا يجدر بنا أن نتوقف قليلاً لمناقشة بعض الفقرات التي وردت في هذه الشذرة الهامة^(١٧٩).

في الفقرة رقم ٨ يقول جورجياس : الكلمة - اللوجوس - جبارة في قوتها. جسدها ضئيل غير مرئي لكن الأفعال التي تقوم بها أفعال مقدسة. إنها قادرة علي أن تذهب الخوف، وتقضي علي الألم، وتدخل البهجة في النفوس، وتزيد من قدر الشفقة. وهكذا نري أن قوة الكلمة تثير العواطف وخاصة عاطفة الخوف والشفقة وما يسميه أرسطو فيما بعد العواطف الأخري المشابهة. لقد أصبحت قوة الكلمة وتأثيرها علي المرء - فيما بعد - موضوعاً عاماً يدرسه الأغريق في مدارسهم.

(١٧٧) أنظر ص ١٦٤ أدناه.

(١٧٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 18.

(١٧٩) Sikes, Greek View of poetry, pp. 29 - 33

في الفقرة رقم ٩ يقول جورجياس : لكن علي المرء أن يقدم برهاناً لكي يقنع العقل . إن كل أنواع الشعر هي كلمات موزونة λόγον ἔχοντα μέτρον إنها تصيب السامعين برعشة من الخوف وشفقة مصحوبة بالدموع ورغبة في البكاء . من خلال الكلمات تشعر النفس بأسى ذاتي من أجل تعاسة الآخرين أو سعادتهم . في هذه الفقرة يشابه جورجياس بين النثر والشعر في التأثير الذي يحدثه كل منهما بينما يرى أن الفارق الوحيد بينهما هو أن الشعر كلام موزون . كما نلاحظ أن مؤلف الخطبة عليه أن يقنع العقل وأن يستميل العواطف في نفس الوقت هنا يجدر أن نتذكر أن اللوجوس λόγος تشير إلي الشكل والمضمون معا . إنها تعني الكلمة والفكرة . إن التركيز علي التراجيديا شئ طبيعي إذ أنها كانت في ذلك الوقت الشكل الفني للشعر .

في الفقرة العاشرة يقول جورجياس إنه من خلال الكلمات يستلهم الكاتب الأنشودة التي تدخل البهجة في نفوس المستمعين وتقضي علي آلامهم . إن قوة تأثير الأنشودة وحكم النفس أيضاً يغري ويقنع مثلما يفعل السحر . فالسحر يقوم علي شيئين : أخطاء النفس وخداع العقل . ويستكمل جورجياس المعني في الفقرة الحادية عشرة حيث يقول : كم من رجال حرصوا آخرين بأشياء كثيرة عن طريق ابتكار نوع زائف من الجدل . إذا تذكر الجميع الماضي وأدركوا الحاضر وتنبأوا بالمستقبل فإن الكلمة سوف لا يكون لها تأثير مثل تأثيرها اليوم ، لكنها اليوم تؤثر في من لا يذكرون الماضي ولا يتفحصون الحاضر ولا يقدسون المستقبل . الهدف من اللوجوس إذن هو إدخال البهجة في النفوس إنها لا تهتم بقول الصدق . إن قوتها تكمن فعلاً في إيقاع عقل البشر وعواطفهم في الخطأ . هذه هي الفكرة التي لا تهتم بالأخلاق والتي كان ينادي بها ويمارسها معلمو الخطابة وهي أيضاً التي عبر أفلاطون عن اشمئزازه نحوها . إن جورجياس يصل في النهاية إلي أن يدين المحرض علي الشر ، لكن ذلك يرجع إلي الموضوع المتناقض ظاهرياً الذي تناوله ، إنه يريد أن يبرئ هيليني من الذنب ، لذلك كان عليه أن يلقي اللوم علي باريس .

في الفقرة الثانية عشر يقول جورجياس : إن الكلمة التي تحرض النفس تدفعها إلي الاعتقاد فيما يقال وإلي مدح ما يفعل . إن من يحرض يكون فاعل الشر لأنه يستخدم أدوات الإرغام . لكن ليست هناك جدوي من إدانة من يحرض . لعل هذه الفقرة تذكرنا بما جاء عند أفلاطون في محاوره جورجياس حيث يقول إن

الريطوريقا أداة يستلزم استخدامها مهارة وتدريب لكن معلم الريطوريقا لا يلام لسوء استخدامها تماماً كما لا يلام مدرب المبارزة بالسيف إذا ما استخدم تلميذه مهارته التي اكتسبها في قتل الآخرين. لكن جورجياس يناقض نفسه حين يقول إنه إذا جاء إليه تلميذ لا يعرف الفرق بين الخير والشر فإنه بالطبع سوف يشرح له كليهما.

في الفقرة الثالثة عشر يقول جورجياس علينا أن نتدرب علي المناظرات المفروضة علينا في مجال الخطابة حيث تدخل الخطابة البهجة في النفوس وتغري جمهوراً كبيراً لأنها مؤلفة بمهارة وليس لأنها تقال بصدق.

ثم يواصل جورجياس نفس الفكرة في الفقرة الرابعة عشر حيث يقول إن قوة الكلمة بالنسبة للنفس مثل الدواء بالنسبة للجسد. فكما أن العقاقير المختلفة تخلص البدن من الأخلاط المختلفة وتقضي أحياناً علي المرض وأحياناً أخرى علي الحياة فكذلك الحال بالنسبة للكلمات، بعضها يجلب الألم، والبعض يجلب السرور، والبعض الآخر يسبب الخوف، والبعض يكسب الرجال قوة وشجاعة بينما بعض الكلمات تخدر الروح وتسحرها عن طريق وسائل الأقناع الشريرة. إن تشبيه الكلمة بالدواء شئ يثير الانتباه، إذ أن أفلاطون وأرسطو يدعيان أن الفلسفة تشفي الروح. لذلك فإن كل اهتمام أفلاطون في محاوره جورجياس هو أثبات عدم صحة التشبيه. إن الخطابة ليست مشابهة للدواء لكنها تشبه الطهي الذي يكون الهدف من ورائه الإحساس بالبهجة وليس الصحة.

بعد ذلك العرض لبعض ما جاء من فقرات في شذرة جورجياس التي وصلتنا بعنوان مديح هيليني يمكن القول إنه إذا كان جورجياس قد أمعن النظر في الأفكار التي ذكرها صراحة فلا بد أن تكون له نظرياته الخاصة بطبيعة اللغة. إن قراءة فقراتها تساعد علي فهم موقف أفلاطون بشكل أفضل. إنها تجعلنا نشعر بالأسف الشديد لأن سجلات التاريخ لم تحفظ لنا كتاب جورجياس الذي ألفه عن فن الكلام. من المحتمل أن تنسب إلي جورجياس النصيحة القائلة بأنه إذا كان منافسك يتحدث بأسلوب جاد فعليك أن تمحو تأثير كلماته بأن تجعل المستمعين يضحكون، لكن عليك أن تكون جاداً إذا كان منافسك مازحاً. إنها نفس النصيحة التي رضي عنها أرسطو فيما بعد وروجها^(١٨٠). لكن أرسطو لم يكن راضياً بوجه

Arist., Rhet., 1419 b3. (١٨٠)

عام عن وسائل التعليم عند جورجياس وغيره من السوفسطائيين. إنه يقول إنها وسائل غير علمية وتعتمد كلية علي دفع التلاميذ إلي أن يحفظوا عن ظهر قلب بعض مقطوعات محددة. إن ذكاء السوفسطائيين - حتي العظيم منهم - كان ذكاء ظاهرياً. إنهم كانوا يعلمون تلاميذهم كيف يكونون ناجحين علي مستوي إدراكي يشبه ما يحدث في عصرنا الحاضر حيث تعلن بعض المعاهد الأهلية عن التدريب علي «كيف تكسب الأصدقاء، وكيف تؤثر في الناس». أما بالنسبة للسوفسطائيين فيمكن تلخيص مبادئهم في جملة واحدة هي كيف تقنع الآخرين وتصبح مرموقاً في مدينتك. إن أغلب الإشارات الواردة في المصادر القديمة المختلفة عن جورجياس إنما تشير إلي تجاوزه الأسلوبية وليس إلي طريقة التعليم التي كان يتبعها.

يلي جورجياس في الشهرة ثراسيماخوس Thrasy-machus الخالكيدوني^(١٨١). يبدو أنه وجه مزيداً من الاهتمام إلي الإيقاع وكان يفضل في كتاباته القدم الهايوني عند بداية الجملة وفي آخرها. لذا فإن نثره كان يتصف بالرتابة حسب رواية شيشرون^(١٨٢). إتبع في كتاباته أسلوب إثارة الشفقة وكان يهدف دائماً إلي إثارة عواطف المستمعين^(١٨٣). وعلي النقيض من جورجياس فإنه حاول تطوير الأسلوب النثري لكي يصبح أسلوباً معتدلاً لا هو بالأسلوب الشعري ولا بالأسلوب العامي^(١٨٤). كانت لديه البراعة في ترتيب أفكاره والتعبير عن كل نقطة بدقة وإحكام قبل أن ينتقل إلي النقطة التي تليها^(١٨٥). إنه تراسيماخوس الذي يصوره أفلاطون في الكتاب الأول من الجمهورية رسولاً للصلاية والحق^(١٨٦)، والذي يقول عنه أرسطو إنه مبتكر الريطوريقا^(١٨٧).

Grube, Thrasy-machus, Theophrastus and Dionysius of Halicarnassus, pp. (١٨١) 251 - 267.

Cicero, Orator, 39; 174 - 5 ; cf. Arist., Rhet., 1409 a 2 (١٨٢)

Plato, Phaedrus, 267 C-d. (١٨٢)

Dion. Hal., Demosthenes, 3. (١٨٤)

Ehrenberg, Op. Cit., p. 350. (١٨٥)

Plato, Rep., 338 C (١٨٦)

Diog. Laert., VIII, 57 : انظر (١٨٧)

لاحظ الشاعر الكوميدي أريستوفانيس خطورة تعاليم السوفسطائيين علي المجتمع الأغريقي، كان يعتقد أنهم يقوضون القيم التقليدية لأبناء عصره، لذلك غضب مذهبهم غضباً شديداً. كما كرههم أفلاطون بسبب تفكيرهم السطحي وبسبب رفضهم الاعتراف بأي مسئولية أخلاقية لما يقومون بتعليمه بالرغم من أنهم سؤوا بين أنفسهم وبين الشعراء كفنانين ومعلمين. إن موقف كل من أريستوفانيس وأفلاطون يمكن تبريره من وجهة نظرهما الخاصة. لكن ذلك الموقف يجب ألا يجعلنا نتجاهل القدر الكبير من المساهمات الفعالة التي قدمها السوفسطائيون لأبناء عصرهم والعصور التالية. فلقد سد السوفسطائيون حاجة ماسة بتعاليمهم الريطورية. أضافوا دراسة اللغة سواء في مجال النحو أو الأسلوب الأدبي إلي مناهج التعليم التقليدي التي كانت تشمل التدريبات البدنية والموسيقى والشعر. لقد كان الآثينيون علي استعداد لقبول تلك الدراسة المستحدثة. كانوا علي علم بملاحم هوميروس وأعمال الشعراء التراجيدين وكانوا يستمعون إلي الخطباء في الاجتماعات السياسية. إن الدراسة النظرية الواعية لما مارسوه لفترة طويلة من قبل قد جعلتهم يشعرون بالإحباط، ولقد كان ذلك سبباً رئيسياً لنجاح جورجياس في مهمته. فمنذ ذلك الوقت بدأ الكتاب الأغريق يدركون حقيقة مايفعلون ويفعلونه بوعي كامل. لذا فإن تأثير السوفسطائيين وخاصة جورجياس إنما يظهر واضحاً في كتابات النثر أثناء القرن الرابع قبل الميلاد مثلما يظهر في أسلوب المؤرخ ثوكوديديس ومعلم الخطابة أيسوكراتيس والمفكر أفلاطون والخطيب الشهير ديموستينيس وغيرهم.

التاريخ

ربما يكون النثر التاريخي هو النوع الوحيد من أنواع النثر الذي ازدهر في القرن الخامس قبل الميلاد، بل إنه بلغ أقصى مراحل ازدهاره^(١٨٨). من المحتمل أن يكون هيرودوتوس قد أكمل مؤلفه التاريخي عن الحروب الفارسية بعد عام ٤٣١ ق.م بقليل بينما كان ثوكوديديس يكتب مؤلفه التاريخي عن الحروب البيلوبونيسية أثناء الأعوام الأخيرة من نفس القرن. لم ينغمس هيرودوتوس في أي مناقشات نظرية. إنه يبدأ مؤلفه معلناً أنه إنما ينشر فقط نتائج تحرياته حتي يأخذ كل من الأغريق وغير الأغريق حقهم من الشهرة، وحتى تظهر علي حقيقتها الأسباب التي أدت إلي قيام الحرب. إن هيرودوتوس المؤرخ يعتبر نفسه من أحفاد الشاعر

Grube, Greek And Roman Critics, pp. 33 sqq. (١٨٨)

الملحمي لذلك فإنه يري في ذاته أنه واهب الخلود. كان هيرودوتوس رحالة واسع الترحال يعتبره الأغلب الأعم من دارسي الأدب أب التاريخ Pater Historiae (١٨٩) إذ أنه قد تحمل المشاق وركب الصعب لكي يكشف عن حقيقة الأحداث التي يتناولها وإن كان قد فشل إلي حد ما في تحقيق ذلك فيما يتعلق بالأحداث العسكرية.

لكن ثوكوديديس فنان واع مفكر في مجال تخصصه وهو كتابة التاريخ كما كان كل من بنداروس وأريستوفانيس في مجال تخصصه وهما نظم الشعر الغنائي وكتابة الكوميديا علي التوالي. فلقد كان ثوكوديديس مهتماً اهتماماً بالغاً بإبراز الهدف من كتابة التاريخ ووسائل المؤرخ. كان مولعاً بإظهار الفوارق والاختلافات بين مفهومه عن التاريخ ومفهوم سابقه بما فيهم هيرودوتوس. يبدو ذلك واضحاً في الأجزاء الأولى من مؤلفه التاريخي (١٩٠) حيث يشرح واجبات المؤرخ وهو ما لا نجده في العصور الكلاسيكية الأغريقية : يبدأ بالتأكيد علي عدم ملائمة الروايات الشفهية في كتابة التاريخ ويضرب مثلاً بأحداث الاغتيالات التي تعرض لها حكام أثينا مثل اغتيال هارموديوس Harmodius وأريستوجيتون Aristogeiton . إنه يتفق في ذلك مع رواية زميله هيرودوتوس (١٩١) . بعد ذلك يصحح بعض الروايات التي وردت عند زميله هيرودوتوس، ثم يشرح منهجه في كتابة التاريخ قائلاً : إن أغلب الأشخاص لا يحملون أنفسهم أعباء جسام لكي يكتشفوا الحقيقة بل يقبلون ما يجمع عليه العامة فيما يتعلق بالأحداث. لكن القارئ لما أكتب سوف لا يخطئ إذا اعتقد - بناء علي ما أقدمه من أدلة - أن الأحداث التي أتناولها مطابقة تماماً لما أقدمه من وصف. إنه سوف لا يضع ثقته بقدر أكبر في الشعراء الذين يحتفلون بالأحداث فيضخمون من حجمها وأهميتها ولا في القصاصين λογογράφοι الذين يسجلون قصصهم بهدف إدخال السرور في نفوس مستمعيهم أكثر مما يهدفون إلي إعطاء صورة صادقة دقيقة للأحداث. سوف يتحقق القارئ من أنه من المستحيل تقديم دليل قاطع مانع حيث أن مرور الزمن قد حول إلي حد كبير أغلب الأحداث إلي قصص خيالية، وأن الأحداث التي أتناولها قد قامت أساساً علي أكثر الأدلة المتاحة وضوحاً وأنها مقنعة في ضوء أن هذه الأحداث قد وقعت منذ فترة طويلة.

Ehrenberg, Op. Cit., pp. 363 sqq. (١٨٩)

Thucyd., I, 20 - 22. (١٩٠)

Herod., V, 55. (١٩١)

يتحدث ثوكوديديس في الفقرة السابقة عن الماضي، بل إنه يتحدث عن الماضي السحيق. إنه يعلن أنه - علي عكس سابقه - قد فحص كل الأدلة المتاحة والتي أمكنه الحصول عليها، ثم رواها بأكبر قدر ممكن من الصدق. إن لفظ قصاصين λογόγραφοι كان مصطلحاً غالباً ما يطلق علي المؤرخين الأوائل بما فيهم هيرودوتوس. إن ميل هيرودوتوس لرواية قصص جذابة كان شيئاً معروفاً عنه، لكن ما هو غير معروف عنه دائماً هو أنه في روايته لتلك القصص إنما كان يقدم للقارئ بعض المعلومات القيمة. لكن ثوكوديديس - الذي يثق في قيمة الأدلة التي يسوقها - يقدم إلي القارئ ما يعتبره هو نفسه تقييماً حقيقياً لكن نادراً ما كان ما يقدمه أو ما يتجاهله يشكل قيمة بالغة بالنسبة للقارئ.

بعد ذلك ينتقل ثوكوديديس إلي الموضوع الرئيسي الذي سوف يتناوله، إنه موضوع الحروب البيلوبونيسية التي عاصرها وعاش أحداثها. يقول ثوكوديديس: «أعلم أن الناس يعتقدون دائماً أن أية حروب قائمة اشتركوا فيها هي أعظم الحروب أهمية علي الإطلاق. ثم بعد أن تنتهي هذه الحروب فإنهم يعتقدون أن الحروب التي قامت في الماضي جديرة بقدر أكبر من العجب. لكنني أعتقد أن هؤلاء الأشخاص الذين يحلون أحداث هذه الحرب سوف يتأكدون في وضوح تام أنها أعظم شأنًا من كل الحروب علي الإطلاق». هكذا يعلق ثوكوديديس علي أهمية الموضوع الذي سوف يعالجه. ثم ينتقل إلي نقطة أخرى في غاية الأهمية حيث يقول: «أما فيما يتعلق بالخطب التي ألقيت سواء قبل أو بعد أن يبدأ الخلاف بين الطرفين فقد كان من الصعب عليّ أن أستعيدها كما هي بحذافيرها بالرغم من أنني قد سمعتها بأذني، وكذلك من الصعب عليّ أن أسجل الخطب الأخرى التي ألقيت ولم أكن قد سمعتها. لذلك فقد سجلت ما اعتقدت أنا شخصياً ماذا كان علي كل شخص أن يقول في مثل ذلك الموقف الذي كان يمر به، لكنني في نفس الوقت احتفظت باللغة العامة لما قد قيل فعلاً. أما فيما يتعلق بأحداث الحرب فإنني لا أعتقد أن من الصواب أن أعتمد علي أي مصدر من مصادر المعلومات أو علي مشاعري الخاصة، لكنني حاولت أن أتحرى أكبر قدر ممكن من الدقة فيما يتعلق بكل حدث علي حدة سواء ما شاهدته أنا شخصياً أو ما يكون قد تمت روايته علي مسامعي بواسطة الآخرين. ثم يواصل ثوكوديديس قائلاً: لقد وجدت في ذلك عملاً صعباً للغاية لأن ما شاهدته بعيني قد يعطي صورة مختلفة لطبيعة ما يثيره من أشجان أو ما يبعثه من ذكريات. إن غياب عنصر الرومانسية في تصويري للأحداث التي وقعت قد يجعلها تبدو للقارئ أقل جاذبية، لكن كل من يرغب في

أن يحصل علي صورة واضحة للأحداث الماضية أو الأحداث التي تشبهها - إذ أن الطبيعة البشرية واحدة في كل العصور - والتي قد تحدث في المستقبل، إذا اعتبر كل هؤلاء عملي الذي أقدمه الآن نافعاً فإنني أكون سعيداً. إنني أود أن ما اكتبه للقارئ الآن يظل ذا قيمة علي الدوام لا أن يكون مجرد عمل يستهدف اهتمام القارئ في الترو واللحظة فقط.

يؤكد ثوكوديديس أن المؤرخ لا يمكن أن يستغني عن صياغة الخطب أثناء كتابة التاريخ، إذ أنها شيء ضروري بالنسبة لذلك النوع من الأدب^(١٩٢). لقد ورث ثوكوديديس هذه الفكرة عن هيرودوتوس الذي ورثها بدوره عن هوميروس الذي كان يهوي التشخيص عن طريق صياغة الخطاب المباشر^(١٩٣). إن المؤرخ في العصور الحديثة لا يفكر في أن يحتوي عمله علي خطاب مباشر إلا إذا كان نص هذا الخطاب موجوداً في حوزته، لكن مثل هذه الفكرة لم تكن تراود فكر المؤرخين في العصور القديمة^(١٩٤). إن ثوكوديديس يخرج عن العرف المألوف ويلزم نفسه بشرطين. لا بد أن يكون ما يقال ملائماً ومناسباً للموقف الذي قيل فيه^(١٩٥)، إنه يفرض علي نفسه أن يكتب ما كان يجب علي القائل أن يقوله مع التزامه في نفس الوقت بأن يضع في حسبان الظروف التي كانت تمر بالقائل. بالإضافة إلي ذلك فإنه يلزم نفسه بقدر المستطاع بأن يعبر عن المضمون العام للخطبة الأصلية. ولعل ذلك يعني أن المؤرخ عندما يكون لديه تقرير دقيق كامل عن الخطبة فإنه يعطي القارئ المضمون الرئيسي لما دار من مناقشة. بينما يعطي نفسه الحرية في إضافة هذا أو ذاك حسب ما يعتقد أنه كان يجب أن يقال. من الواضح في مثل هذه الأحوال أنه كان من الممكن أن يقدم المؤرخ صورة صادقة للخطبة الأصلية. لكن المؤرخ يلتزم بالشرط الثاني عندما لا يكون لديه تقرير موثوق به للخطبة التي ألقيت في الأصل أو حتي ملخصاً لها. فإذا كان لديه ملخص الخطبة فليس له أن يلتزم بما جاء فيه بل يضيف إليه ما يعتقد أنه ملائم. أما عندما لا يكون لديه أي تقرير موثوق به فإنه يشعر بأن من حقه أن يبتكر نوع الخطبة التي كان عليه أن يبتكرها لو كان قد مر هو نفسه بنفس الموقف. كما أن ثوكوديديس قد تناول أيضا الأحداث حيث يؤكد ضرورة أن يلتزم المؤرخ بالدقة في تصوير الأحداث سواء تلك

(١٩٢) De Romilly, Histoire et Raison, pp. 180 - 239.

(١٩٣) Idem, Thucydide et l'imperialism, pp. 203 - 259.

(١٩٤) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 366 sqq.

(١٩٥) Jaeger, Op. Cit., pp. 388 - 389.

التي شاهدها بعيني رأسه أو وصلت إليه أنباؤها عن طريق الآخرين^(١٩٦). إن التزام المؤرخ بمبدأ الدقة قد يبعد بما يكتبه عن الرومانسية التي يقصدها بعض المؤرخين لكي يجذبوا انتباه قرائهم واهتمامهم. هنا يؤكد ثوكوديديس أنه قد يضحي بإعجاب بعض القراء في سبيل الفوز بثقة بعض القراء الآخرين. كما يؤكد أيضا أنه إنما يكتب من أجل أن تبقى كتاباته في العصور التالية وتظل ذات فائدة وقيمة^(١٩٧).

قد تبدو نظرية ثوكوديديس في كتابة التاريخ واضحة كل الوضوح. لكن إلي أي مدى تمسك ثوكوديديس بها في كتاباته؟ قد لانستطيع الإجابة علي هذا التساؤل لأننا لم نعش الأحداث التي كتب عنها ولم نسمع الخطب التي سجلها. إن من يستطيع أن يحكم عليه هو تلاميذه ومعاصروه الذين عاشوا الأحداث وسمعوا الخطب من أفواه قائلها. لكن من الواضح أنه لاحظ أن سابقه لم يلتزموا بالحدود التي وضعها لنفسه في تسجيل الخطب أو تصوير الأحداث. فإذا أردنا أن نقارن بين ثوكوديديس وغيره من المؤرخين فليس أمامنا سوى هيرودوتوس الذي وصلت إلينا كتاباته التاريخية كاملة. قد نلاحظ أن هيرودوتوس لم يدع صدق الخطب والأحداث التي يوردها في كتاباته ومطابقتها للواقع التاريخي. لكن هذه الملاحظة لا يمكن تعميمها علي كل ما جاء في كتاباته. إن هيرودوتوس يقرر صراحة أن أغلب المناقشات التي تدور حول مآثر الديمقراطية والأوليغاركية والحكم المطلق قد حدثت فعلاً^(١٩٨).

لقد تجاهل كتاب التاريخ الذين جاءوا بعد ثوكوديديس ولمدة قرنين متتاليين ملهج ثوكوديديس في كتابة التاريخ، إذ يبدو أنهم لم يقيموا وزناً للحقيقة التاريخية بل سعوا لكتابة خطب منمقة يستعرضون فيها براعتهم اللغوية والأسلوبية. لذا علينا أن نلتظر حوالي قرنين متتاليين حتي نكتشف في بقايا التراث الذي وصلنا مناقشات حول فن كتابة التاريخ.

Ibid., pp. 385 - 386. (١٩٦)

Ehrenberg, Op. Cit., p. 370 (١٩٧)

Herod., III, 80 - 82. (١٩٨)

الفلسفة :

استعرضنا حتي الآن بعض أنواع الدراسات الأدبية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد وخاصة الدراسات الأدبية للشعر. في بداية القرن اهتم كل من الفيلسوفين كسينوفانيس وهيراكليتوس بالمضمون وتناولوا التأثير الأخلاقي للشعر علي الفرد والمجتمع. وبالقرب من نهاية القرن اهتم السوفسطائيون اهتماماً بالغاً بالشكل والأسلوب. أما بنداروس وأريستوفانيس فقد تركزت اهتماماتهما علي دراسة الشكل والمضمون. أثناء القرن الرابع استمر الاهتمام بكل من النوعين الفلسفي والخطابي - أي المضمون والشكل - جنباً إلي جنب، ثم ازدادا عمقاً فيما بعد عند أفلاطون وأرسطو وإن كان التأثير الأخلاقي للأدب يحوز علي الجزء الأكبر من الاهتمام وكذلك إعادة بناء بعض المبادئ النقدية الهامة.

لم تصلنا معلومات تذكر عن الكتابات الفلسفية أثناء القرن الخامس قبل الميلاد، لكن كل ما وصلنا يرجع تاريخه إلي القرن الرابع وهو ما كتبه بعض تلاميذ الفيلسوف سقراط^(١٩٩). كتب كريتو Crito عن الشعر. كتب جلاوكون Glaucon شقيق أفلاطون عن يوريبديدس وأريستوفانيس. كتب سيمياس Simmias عن الملحمة. كتب أنتيستثنيس Antisthenes - الذي كان تلميذاً لجورجياس ثم لسقراط من بعده - عن الأسلوب واللغة، كما كتب أيضاً عن هوميروس والخطباء المعاصرين مثل ليسياس وديموسثنيس وإيسوكراتيس^(٢٠٠). يبدو أنه جمع بين الاستعراض الخطابي والنقد الأخلاقي. كما يبدو أيضاً أن كتابه عن الأسلوب كان يهتم بشكل رئيسي بدراسة النحو. إن كل هذه الأعمال لم تصلنا سوي عناوينها أو بعض شذرات مبتورة. أما سقراط نفسه فلم يكتب شيئاً.

قال سقراط كل شيء، لكنه لم يكتب شيئاً. لذا فإن علينا أن نبحث فيما كتبه الآخرون عنه. لدينا ثلاث صور لشخصية سقراط وآرائه. الأولى صورها الكاتب الكوميدي أريستوفانيس. الثانية صورها المؤرخ الأديب كسينوفون. والثالثة صورها المفكر أفلاطون. الأول عاصر سقراط والثالث تتلمذ علي يديه أما الثاني فإنه يدعي أنه كان تلميذاً لسقراط. إن دراسة ما جاء في كتابات المؤلفين الثلاثة عن سقراط تدفعنا إلي التردد في الحكم علي آرائه النقدية ، فالصور الثلاث -

Egger, Op. Cit., p. 31. (١٩٩)

Diog. Laert., VI, 1-19. (٢٠٠)

الأريستوفانية والكسينوفانية والأفلاطونية - تختلف كل عن الأخرى اختلافاً واضحاً مما يؤكد عدم الإطمئنان إلى صحة ما جاء بها ومطابقتها للواقع. إن كلا من الكتاب الثلاثة يخلط بين آرائه وآراء سقراط بشكل يستحيل الفصل بين رأي الكاتب ورأي المکتوب عنه (٢٠١). ومع ذلك يري بعض الدارسين أن هناك فقرة عند كسينوفون يمكن أن نعتبرها معبرة عن رأي سقراط في الفن (٢٠٢).

في كتاب الذكريات Memorabilia لكسينوفون يتحدث سقراط إلى المثال باراسيوس Parrasius (٢٠٣). يتفق الاثنان حول رأي واحد مؤداه أن المثال يقلد أو يحاكي الأشياء الحقيقية التي يراها. لكن سقراط يشير إلى أنه لا يجب على المثال أن يقتصر في تصويره على نموذج واحد بل عليه أن يمزج في تمثال جميل واحد كل المميزات التي يتميز بها أفراد مختلفون في الحياة. لكن باراسيوس يري أنه من المستحيل على المثال أن يصور الروح. فيرد سقراط عليه قائلاً إنه في الواقع يحاكي تعبيرات الوجه وأوضاع الجسد التي تعبر عن المشاعر، وهكذا يستطيع المثال أن يحاكي ملامح الروح تماماً كما يستطيع أن يحاكي ملامح الجسد. هكذا نجد أن فكرة المحاكاة قد اتسعت دائرتها فأصبح الفنان قادراً على أن يجمع بفيه بين أشياء منفصلة عن بعضها في الحياة وأن الفنون التي تعتمد على الرؤيا بالعين يمكن إلى حد ما أن تصور التعبيرات غير المادية عن طريق تصويرها للتعبيرات المادية. هكذا يري بعض الدارسين أن الفقرة التي وردت عند كسينوفون عن المحاكاة في الفن تعبر عن رأي سقراط في مجال النقد. فيما عدا هذه الفقرة علينا أن نعتد على ما جاء عند أفلاطون. لكن من الصعب بل من المستحيل عند دراستنا لمحاورات أفلاطون أن ندرك أين ينتهي سقراط ويبدأ أفلاطون. كما أننا لا يمكن أن نأخذ برأي أريستوفانيس إذ أننا نعلم تمام العلم أنه كان عدواً لسقراط وأن الكوميديا تعتمد أساساً على المبالغة الدرامية.

إن نقض معلوماتنا التام عن سقراط يدعو إلى الأسف الشديد، إذ أن سقراط ينتمي إلى القرن الخامس قبل الميلاد بينما ينتمي أفلاطون إلى القرن الرابع. وإذا كان أفلاطون يدعي أنه إنما يصور في محاوراته المناخ الفكري في القرن الخامس قبل الميلاد فإنه إدعاء لا يمكن الأخذ به في مجال الدراسات الأكاديمية الجادة الدقيقة. حتى محاورة الدفاع Apology التي يحتمل أن تكون قائمة على أساس

(٢٠١) Ehrenberg, Op. Cit., pp. 371 sqq.

(٢٠٢) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 37 - 38.

(٢٠٣) Xenophon, Memorab., 3, 10.

تاريخي لا يمكن الإطمئنان إلى صحة ما جاء بها من وقائع بعينها. وهكذا ضاعت آراء سقراط في النقد الأدبي بين كوميديات أريستوفانيس وذكريات كسنوفون ومحاورات أفلاطون.

الخطابة:

قيل إن إيسوكراتيس كان تلميذاً لجورجياس، لكنه عاش حتي بلغ الثامنة والتسعين. لذا اختلف الدارسون حول انتمائه إلى القرن الخامس قبل الميلاد أو القرن الرابع. ولد إيسوكراتيس في أثينا عام ٤٣٦ ق.م. أي قبل مولد أفلاطون بثمان سنوات. أنشأ مدرسته قرب نهاية الحلقة التاسعة من القرن الرابع أي قبل بضع سنوات من إنشاء أكاديمية أفلاطون. أستمريعلم تلاميذه لمدة تزيد علي خمسين عاماً، وظل يكتب حتي مات في عام ٣٣٨ ق.م. وهو العام الذي وقعت فيه معركة خايرونيا Chaeronia والتي كان من نتائجها أن أصبح فيليب المقدوني سيداً علي بلاد الأغريق. عاش إيسوكراتيس ثمان سنوات بعد أفلاطون الذي كان قد ناهز الثانية والثمانين. في ذلك الوقت كان أرسطو قد بلغ السابعة والأربعين وكانت مدرسته المسماة باللوكيوم Lyceum قد أصبحت معروفة لدي الجميع. في ذلك الوقت ربما كان أرسطو قد أنهى من كتابة مقاله عن فن الشعر وربما كان علي وشك الانتهاء من كتابة مقال عن الخطابة. هكذا نلاحظ أن إيسوكراتيس قد عاصر كلاً من جورجياس وأفلاطون وأرسطو وآخرين غيرهم. لذا اختلف الدارسون حول انتمائه إلى القرن الخامس قبل الميلاد أو الرابع، إذ أن أفكاره وتعاليمه يمكن أن تنتمي إلى القرن الرابع أكثر مما تنتمي إلى القرن الخامس قبل الميلاد (٢٠٤).

عرف إيسوكراتيس بأسلوبه الفريد. لم تكن له ملاحظات ذات أهمية في مجال النقد الأدبي، لكنه قد أثر تأثيراً غير مباشر إذ أن نوعية تعليمه قد طغت علي تعليم الجميع وسادت في العالم الأغريقي - الروماني (٢٠٥). عرف إيسوكراتيس منهجه في التعليم بأنه « الحديث والكتابة الجيدة في موضوعات نبيلة ». لم يكن إيسوكراتيس صاحب فكرة جديدة، بل أخذ فكرته عن معلمه جورجياس. لكن تأثيره علي معاصريه كان هائلاً كما تتلمذ علي يديه عدد كبير من الخطباء

(٢٠٤) Marrou, Histoire de l'education, pp. 121 - 136.

(٢٠٥) Jaeger, Op. Cit., Vol. III, pp. 46 - 155.

ورجال السياسة المعروفين مثل إيسايوس Isaeus ولوكورجوس Lycurgus وهيبيريديس Hypereides والمؤرخين إيفوروس Ephorus وثيومبوس Theopompus وأشهر قادة القرن الرابع تيموثيوس Timotheus وصديق أرسطو ثيوديكيس Theodectes وابن شقيقة أفلاطون وخليفته سبوسيوس Speusippus .

عاني إيسوكراتيس كثيراً بسبب لا دخل له فيه، وهو أنه كان معاصراً لاثنيين من أعظم الفلاسفة والمفكرين وهما أفلاطون وأرسطو وواحد من أعظم الخطباء وهو ديموستينيس. أطلق إيسوكراتيس علي منهج تعليمه فلسفة philosophia وأطلق علي نفسه لقب الفيلسوف. وإن كان لم يقصد أن يسوي بذلك اللقب بينه وبين كل من أفلاطون وأرسطو. ورد اسمه ضمن القائمة الرسمية في العصر السكندري للخطباء العشرة بالرغم من أنه كان يقاسى من إعاقة تمنعه من الحديث أمام الجمهور. كان أسلوبه الفريد لا يمكن مقارنته بأسلوب ديموستينيس وأفلاطون. لقد نادي بتوحيد بلاد الأغريق تحت قيادة فيليب المقدوني لتواجه الفرس. إن رأي إيسوكراتيس كان رأياً فيه قدر كبير من الإحساس، لكنه أثر تأثيراً سيئاً علي سمعته في كتب التاريخ إذا ما قورن بديموستينيس المدافع الغيور عن أثينا لكي تظل دولة مستقلة.

إيسوكراتيس هو راهب التعليم العام عند الأغريق. إن الموضوعات النبيلة في رأيه هي الموضوعات الهامة بالنسبة للدولة. لذا فإنه كان يحقّر المعلمين الذين يعلمون خطب الدفاع والذين اقتصروا علي تعليم خطب الدفاع في دور القضاء. كما احتقر أيضاً الفلاسفة الذين ناقشوا موضوعات عديمة الجدوي حول معرفة يدعونها لكنها بعيدة المآل. بالإضافة إلي ذلك فإن فن الكلام τὸ λεγέειν يتضمن فن الكتابة. كانت هذه الفكرة أكثر وضوحاً عند إيسوكراتيس عنها عند الكتاب الآخرين، إذ أن أعماله كانت للقراءة بالرغم من أنها كتبت في هيئة أحاديث لكن القراءة كانت تعني بالنسبة للقدماء القراءة بصوت مسموع، وبالتالي فإنهم كانوا يسمعون كل أنواع الأدب. ملخص نظرية إيسوكراتيس هو: لكي تتحدث جيداً عليك أن تعرف ما يمكن أن يعرف عن موضوعك، وبالتالي فإن التعليم يجعلك تتعلم كيف تفكر وكيف تتكلم في نفس الوقت. وعندما لا تكون المعرفة الكاملة غير ممكنة فإن علي المرء أن يطور قدراته لكي يصبح قادراً علي أن يتنبأ بنتائج سلسلة معينة من الأحداث. أضف إلي ذلك أنه كان من المعروف أنه إذا كان المرء يتحدث جيداً فإنه بالتالي يؤثر في مستمعيه. لذلك فإن التلميذ

لكي يصبح هكذا عليه أن يكون رجلاً طيباً^(٢٠٦). بهذه الطريقة يمكن القول إن تعليم إيسوكراتيس كان يهدف إلى تطور الشخصية. وعندما كان يسأل عن أي نوع من أنواع المعرفة كان علي المرء أن يحصل عليها وما هي الفنون أو المهن التي عليه أن يدرسها فإنه كان لا يجيب علي السائل. بدلاً من الإجابة علي تلك الأسئلة فإننا نجد بعض مقطوعات خطابية مدهشة عن قوة اللوجوس λόγος كمصدر لكل ما هو جميل وكل تقدم في حياة البشر، كما أنها أيضا مصدر لكل فكر طالما أن الفكر هو روح الحديث^(٢٠٧). إن نظرية إيسوكراتيس في التعليم قد تظهر في أغلب الأحيان وكأنها تتلاعب بالمعاني المختلفة للكلمة الأغريقية لوجوس λόγος والتي تعني الحديث، والكلمات، والفكر، وأيضا العقل.

إذا كان منهج إيسوكراتيس فيما يتعلق بمضمون تعليمه يبدو غامضاً ويجرنا في أغلب الأحيان إلي أمور سطحية فإنه يعطي وصفاً مناسباً منصفاً لمن يعتبره رجلاً متعلماً. فالرجل المتعلم في رأي إيسوكراتيس هو الذي يستطيع أن يعبر عن نفسه في رشاقة، الذي يمارس أمور حياته اليومية ممارسة جيدة، يعطي أحكاماً عادلة لقراراته ويستطيع أن يتلبأ بنتائجها، إنه العادل المتسامح في علاقته بالآخرين، والذي يستطيع أن يتحكم في متطلبات ملذاته، والذي لا يشعر بالهزيمة أمام الحظ العاثر ولا يفسده الحظ السعيد. وفوق كل ذلك فإنه الذي يسدي نصيحة مجدية إلي أهل وطنه^(٢٠٨).

كان إيسوكراتيس يشعر باعتزاز شديد نحو منهج تعليمه بينما كان يعبر عن احتقاره لمناهج التعليم عند غيره. كان راضياً عن نفسه متبرماً غاضباً من نقاده. يعتبر نفسه متفوقاً علي معلمي الخطابة المحترفين الذين يبتكرون قواعد لكل شيء، وأيضا الذين يبحثون عن معرفة مستحيلة، والذين يعتبرون أن كل الفضائل لا فرق بينها، والذين يكتبون عن القوانين. يعتقد أن دراسة الجبر والفلك والمحاورات الجدلية قد تكون ذات قيمة لتطوير الشباب، لكنها غير ذات قيمة للرجال الناضجين.

إن في حديث إيسوكراتيس إشارات نقدية إلي ما كان يكتب في عصره : الذين يعتبرون كل الفضائل لا فرق بينها وأنها جميعا فضيلة واحدة ربما تكون

Antidosis, 278; 253 - 257. (٢٠٦)

Panegyricus, 47 - 50. (٢٠٧)

Panathenaicus, 30 - 32. (٢٠٨)

الإشارة هنا إلى أفلاطون . والذين يكتبون عن القوانين، ربما تكون الإشارة هنا إلى أفلاطون وأرسطو . والذين يتعلمون المحاورات الجدلية، ربما تكون الإشارة إلى الأكاديمية . إن الفرق بين مفهوم كل من إيسوكراتيس وأفلاطون فيما يتعلق بالتعليم واضح كل الوضوح، فالأول يعتقد أن التعليم يجب أن يكون عاماً، بينما يعتقد الآخر أنه يجب أن يتصف بالعمق^(٢٠٩) . بالرغم من ذلك فإن من الخطأ الاعتقاد أنهما كانا علي عدااء دائم فيما بينهما، فلم يذكر أفلاطون إيسوكراتيس سوى في محاضرة واحدة حيث تحدث عنه بأسلوب تهمكي بعيد كل البعد عن العداوة^(٢١٠) .

ليس لدينا معلومات كافية عن مناهج التعليم عند إيسوكراتيس^(٢١١) . ربما كانت تستغرق مدة الدراسة ثلاثة أو أربعة أعوام . من المحتمل أنه لم يكن يقبل أكثر من ثمانية أو تسعة تلاميذ في وقت واحد^(٢١٢) . كان منهجه منهجاً مكثفاً وكان يلقي كل تلميذ اهتماماً خاصاً من معلمه . كان مضمون المنهج هو التركيز علي دراسة الخطابة وقواعد النحو . أما الأنواع الأخرى من المعرفة فكان التلاميذ يكتسبونها أثناء المناقشات التي تدور حول الموضوع الرئيسي وهو التدريبات الخطابية . كان التلاميذ ينقدون بعضهم بعضاً من ناحية الأسلوب الذي من المحتمل أن يكون هو نفسه أسلوب إيسوكراتيس والذي كان عليهم اتباعه^(٢١٣) . كان التلاميذ يقرأون ويدرسون أعمال كتاب مختلفين سواء كانوا شعراء أو كتاب نثريين . كما كانوا يناقشون الخطب التي كان يكتبها إيسوكراتيس وينقدونها ويصححونها، وإن كنا لا نستطيع أن نتخيل كيف كان يجرؤ التلاميذ علي نقد معلمهم وكيف كان المعلم يتقبل نقد تلاميذه^(٢١٤) . كان يجب أن يتوافر في التلاميذ للنجاح في دراستهم ثلاثة

(٢٠٩) - Jaeger, Op. Cit., Vol. III, 147 - 152; Hackforth, Plato Phaedrus, pp. 167 - 8.

(٢١٠) Plato, Phaedrus, 278 e. حيث يظهر إيسوكراتيس صديقاً لسقراط.

(٢١١) Johnson, Isocrates' Methods of Teaching, pp. 25 - 36.

(٢١٢) Marrou, Op. Cit., p. 129 n.1; Johnson, A note on the Number of Isocrates' - Pupils, pp. 297 - 300.

(٢١٣) Against the Sophists, 18.

(٢١٤) Panathenaicus, 200; To Philip, 17.

شروط : الموهبة الطبيعية والتدريب والممارسة وإن كان الشرط الأول هو أهم الشروط (٢١٥).

يمكن التعرف علي نظرية إيسوكراتيس الخاصة بالأسلوب عن طريق دراسة الإشارات المتناثرة في كتاباته . إنه صاحب أسلوب منمق خاص به تتساوي فيه الجمل في الطول ، ذي مقارنات فكرية وتناقضات مدروسة ، ذي كلمات مسجوعة في أغلب المواقع وكلمات مرتبة ترتيباً متناسقاً يتصف بالرشاقة ، مع تفادي أن تأتي كلمة تبدأ بحرف متحرك بعد كلمة تنتهي بحرف متحرك وهو ما يسمى بالهياتوس hiatus . هذه الخاصية الأخيرة هي من أشهر خصائص أسلوب إيسوكراتيس والتي أشارت إليها أغلب المصادر القديمة . لكن ترتيب الكلمات المتناسق المتصف بالرشاقة وتساوي الجمل في الطول قد أدى إلي أن أصبح أسلوب إيسوكراتيس يتصف بالضعف والرتابة وينقصه القوة والانفعال .

لم يقبَلْ إيسوكراتيس أسلوب جورجياس الشعري ، لكنه اعترف بالأسلوب الاستعراضي ، بمعنى أنه اتبع أسلوبه الخاص به والذي يشبه أسلوب الشعر والموسيقي ويسمح باستخدام أسلوب يتصف بقدر أكبر من الشاعرية والتنوع ويحتوي علي قدر أكبر من الأفكار وقدر أكبر من التعميق عما يتصف به الأسلوب الجدلي القضائي (٢١٦) . لم يكن يسرف في استخدام التشبيه والمجاز بل كانت وسيلته العظمي في التعميق تعتمد علي التركيب الجديد للجمل والنصوص والنعومة في ترتيب الكلمات .

قيل إن إيسوكراتيس - شأنه في ذلك شأن باقي معلمي الخطابة الآخرين - ألف كتاباً دراسياً عن فنه . أشار كل من شيشرون وكوينتيليانوس إلي ذلك الكتاب . قال شيشرون إنه لم يطلع عليه (٢١٧) ، بينما شك كوينتيليانوس في نسبه إلي إيسوكراتيس (٢١٨) . لم يصلنا من كتاب إيسوكراتيس سوى ملخص مشكوك في

Antidosis, 185 - 188. (٢١٥)

Idem, 46-47; Panegyricus, 11 - 12. (٢١٦)

Cicero, De Inventione, 2, 2. (٢١٧)

Quintilianus, 2, 15, 4. (٢١٨)

صحته عند أحد علماء الخطابة في العصر البيزنطي والذي ربما عاش في القرن الثالث عشر الميلادي (٢١٩).

يقلل بعض الدارسين من أهمية إيسوكراتيس ويرون أن شهرته الواسعة وتأثيره البالغ ليس إلا انتصاراً للسطحية والابتذال، وإذا ما قورن بأفلاطون وأرسطو فإنه الأثنىين معاً. يبالغ البعض الآخر في تقويم مآثره ويرون فيه واهب الإحساس الرقيق والشك العادل بالنسبة للمعرفة الفلسفية ويرفعونه إلي مصاف الذين أسسوا نوعاً جديداً من التعليم ومدخلاً أخلاقياً جديداً لبلاد الأغريق. من السهل علي كل فئة من الفئتين السابقتين أن تدلل علي صحة رؤيتها وصدق اعتقادها. لكن من يريد أن يتروي في حكمه ويدرس بتأن وتؤدة ما قيل عن إيسوكراتيس فسوف يكتشف أن كلا من الفئتين السابقتين لم تلاحظ سوي نصف الحقيقة. فلم يكن إيسوكراتيس مفكراً عظيماً ولا خطيباً مفوهاً ولا ناقداً قديراً ولا كاتباً ممتازاً، لكنه كان بالتأكيد معلماً عظيماً قديراً ممتازاً. إنه يمثل أول حلقة في سلسلة من المعلمين العظام الذين ساووا بين التعليم العالي والخطابة وهي فن التعبير عن النفس بالكلمات. هنا حقيقة واضحة في نظرية إيسوكراتيس عندما يري أن المرء إذا أراد أن يتحدث حديثاً جميلاً عن موضوعات نبيلة فإنه سوف يجد نفسه مدفوعاً لإدراك أي قدر من المعرفة بتلك الموضوعات، بل إنه سوف يريد أيضاً أن يحسن من شخصيته حتي يصبح جديراً بأن يستمع إليه الآخرون.

إن ضعف إيسوكراتيس هنا يكمن في غموض وصفه لذلك المنهج التعليمي وفي أنه تركه لآخرين وخاصة أرسطو وشيشرون لكي يملأوا الفجوات ويشرحوا ما تركه إيسوكراتيس غامضاً. لكن مع كل ذلك فإن عبارة الرجل الذي يتحدث حديثاً جميلاً عن موضوعات نبيلة. أو كما صاغها الرومان فيما بعد Vir bonus dicendi peritus (٢٢٠) قد أصبحت أنموذجاً يحتذى به في العالم القديم أجمع. وعن طريق ابتكار إيسوكراتيس لهذه العبارة أو هذا الانموذج فإنه قد أعطي حياة جديدة للنماذج الأساسية لسوفسطائى القرن الخامس قبل الميلاد وهذبها وسلمها إلي العالم الأغريقي الروماني فيما بعد.

Maximus planudes, in waltz, Rhetores Graeci, 5, 469 and also in (٢١٩) the Benseler - Blass edition of Isocrates, 2, 275.

أنظر مناقشة هذا الملخص في Grube, Op. Cit., pp. 42 - 43.

(٢٢٠) أنظر ص ٢٢٩ أدناه.

الفصل الثاني

أفلاطون وأرسطو

الفصل الثاني

أفلاطون وأرسطو

المناخ الثقافي في القرن الرابع ق . م.

مع حلول القرن الرابع قبل الميلاد يدخل النقد الأدبي مرحلة جديدة، حيث تظهر لأول مرة أعمال نقدية راسخة عميقة. جاء أفلاطون ثم تبعه أرسطو وثيوفراستوس. هذا بالإضافة إلى معلم الخطابة إيسوكراتيس الذي سبقت الإشارة إليه في الفصل السابق^(١). في أعمال هؤلاء ترد آراء هامة في الأدب أصبحت فيما بعد مذاهب نقدية وأدبية مازالت تشغل فكر الدارسين حتي الآن. يمثل القرن الرابع فترة انهيار سياسي وانحلال في المجتمع الأغريقي. وبالرغم من ذلك فقد تأكدت أهمية أثينا وسموها في المجال الفكري. مع بداية هذا القرن انقضي زمن ازدهار الفن وتوقفت القدرة علي الابتكار، وجاء بعد ذلك عصر التأمل والتفكير حيث تولي القيادة الفلاسفة والخطباء. ظهر الأسلوب الجدلي الجديد الذي حل محل أسلوب التفكير التأملي المبكر^(٢). وصل النثر الفني إلي مرحلة الكمال. ظهرت محاولات لسبر أغوار عالم المعرفة من كل نواحيه ومحاولة الوصول إلي حلول للمشاكل الأبدية في مجال الأدب. أدي إلي ظهور مثل هذه الأنشطة عدة أسباب أهمها ظهور شخصية مثل شخصية سقراط الذي علم الناس كيف يفكرون وكيف يبحثون عن الحقيقة بأسلوب نزيه. بالإضافة إلي ذلك ما أحدثته تلك الفوضى التي سادت جميع المجالات في الحياة العامة مثل المجالات السياسية والأخلاقية والثقافية التي يرجع سببها إلي مظاهر الانهيار الواضحة في الروح الأثينية. لقد كان أفلاطون رائداً في تلك الفترة إذ أنه كان أثناء النصف الأول من القرن يسيطر وحده علي الموقف. فلقد كان أفلاطون مسلحاً بعدة أسلحة أهله لكي يلعب الدور الذي قدر له

(١) أنظر ص ٨٢ أعلاه.

(٢) Atkins, Greek Literary Criticism, Vol. I., p.33.

أن يلعبه في ريادة الفكر الفلسفي وبدء مرحلة جديدة من مراحل التطور الخطير. كانت أسلحته في ذلك ما أخذه عن أستاذه سقراط الذي كان مهتماً اهتماماً بالغاً بالمشاكل الأخلاقية والذي كان يملك قدرة فائقة وبراعة في فن الجدل بالإضافة إلي المواهب الأدبية التي كان يتمتع بها أفلاطون نفسه (٢).

حياة أفلاطون :

ولد أفلاطون في عام ٤٢٨/٤٢٧ ومات في عام ٣٣٨/٣٣٧ حسب رواية الكاتب السكندري إراتوستينيس Eratosthenes (٤). والده يدعي أريستون Ariston ووالدته تدعي بريكتيوني Perictione (٥). وافق مولده العام الرابع من حرب أرخيداموس، ثم مات في العام التالي الزعيم الأثيني المعروف بريكلis. كما يوافق عام وفاته العام العاشر قبل قيام معركة خايرونيا Chaeronea التي أكدت سيادة فيليب المقدوني علي كل أنحاء العالم الأغريقي. كان أفلاطون سليل واحدة من الأسر الأثينية البارزة والتي كانت معروفة في أثينا في عهد بريكلis. قيل إن والده كان ينتسب في الأصل إلي سلالة ملوك أثينا القدامي ومن خلالهم إلي الإله بوسيدون (٦). كما انحدرت والدته من أسرة بارزة أيضا وذلك طبقاً لرواية أفلاطون نفسه في محاوره تيمايوس Timaeus. كانت بريكتيوني شقيقة خارميديس Charmides وابنة خالة كريتياس الذين كانا من الشخصيات البارزة التي حكمت أثينا لفترة قصيرة فور سقوطها بعد إنتهاء الحروب البيلوبونيسية (٤٠٤ - ٤٠٣ ق.م). كان جده الأكبر لوالدته دروبيديس Dropides صديقاً وقريباً للمشرع الأتيكي العظيم سولون. كان لأفلاطون ثلاثة أشقاء علي الأقل : أديمانطوس Adimantus وجلاوكون وشقيقة صغرى تدعي بوتوني Potone. ربما مات الوالد أريستون أثناء طفولة أفلاطون وتزوجت أرملة من شقيقه بيريلامبوس Pylampus الذي وردت عنه بعض الإشارات عند شعراء الكوميديا بأنه كان صديقاً حميماً لبريكلis ومؤيداً لسياسته (٧). سبق لبيريلامبوس الزواج قبل زواجه من والدته أفلاطون وأنجب طفلاً يدعي ديموس Demus الذي أصبح فيما بعد زهرة

(٢) Blamires, History of Literary Criticism, p.3.

(٤) Taylor, Plato, pp. 1 sqq.

(٥) Rose, Greek Literature, p. 260.

(٦) Burnet, Greek Philosophy, Part I., p. 357.

(٧) Plato, Charmides, 158 a

شباب الحرب الأرخيدامية^(٨). أنجب بيريلامبوس من بريكتيوني ابنا يدعي أنتيفون Antiphon الذي يظهر في محاوراة بارمينيديس Parmenides حيث نعلم أنه قد هجر الفلسفة واتجه نحو الفروسية.

تشكل المعلومات السابقة عن حياة أفلاطون ونسبه أهمية بالغة بالنسبة لدارسي أفكاره. أهم ما يميز شخصيته هو الأقتناع الدائم وهو ما يجب أن يتصف به الفيلسوف الذي يجد سعادة بالغة في البحث عن الحقيقة. كما أن نسبه إلى أسرة سولون العريقة وإلى القادة الأثينيين جعله يشغل بالسياسة منذ نعومة أظافره ويتأمل من بعيد في ديمقراطية بريكليس ويدرسها دراسة كاملة. نحن لا نعرف عن حياته أثناء شبابه إلا القليل. في محاوراة الدفاع نراه بين أصدقاء سقراط وتلاميذه حيث يعرب عن استعداده لدفع الغرامة التي فرضت علي سقراط^(٩). في محاوراة فايدو Phaedo يذكر أفلاطون أنه لم يحضر مشهد موت سقراط لأنه كان مريضاً^(١٠). يضيف أرسطو أن أفلاطون كان في شبابه كثير التردد علي كراتيلوس الهيراكليتي^(١١). وتضيف أيضا بعض المصادر القديمة التي تتحدث عن حياة أفلاطون بعض التفاصيل الأخرى عن حياته وإن كان أغلبها غير موثوق به، لكن من المؤكد أن صداقة أفلاطون وملازمته لأستاذة سقراط كان لهما الأثر الأكبر في تشكيل آرائه قبل أن يبلغ السادسة والعشرين من عمره.

تروي بعض المصادر السكندرية أن أفلاطون كان ينصت إلي سقراط وهو فيما بين الثامنة عشر والعشرين من عمره، لكن يبدو أن علاقته بسقراط قد بدأت قبل ذلك. يقول أفلاطون في إحدى رسائله إنه قد عرض عليه - أثناء تولي الثوار الأوليجاركيين الحكم في أثينا (٤٠٤-٤٠٣ ق.م) - أن يدخل ميدان الحياة العامة وأن بعض أقاربه من الثوار سوف يزكونه، لكنه فضل أن ينتظر حتي تتضح له أولاً معالم سياستهم علي حقيقتها^(١٢). وقد أكتشف فعلاً فيما بعد زيف سياستهم، كما اكتشف فيما بعد أيضا زيف سياسة أنصار الديمقراطية المستعادة حيث حكموا علي أستاذه سقراط بالإعدام بتهمة الإلحاد. قضى ذلك علي كل آماله وتطلعاته السياسية وصمم علي عدم خوض ميدان السياسة. لكن موت سقراط أزاح الغمة

(٨) Idem, Gorgias, 481 d5; Aristophanes, Wasps, 98.

(٩) Plato, Apology, 38 b6.

(١٠) Idem, Phaedo, 59 b 10.

(١١) Arist., Met., 987 a32.

(١٢) Plato, Ep., VII, 224 b8 - 326 b.

عن عيبيه وأعاد إليه الأمل من جديد في خوض ميدان السياسة. قرر أن يدخل فعلاً ميدان السياسة كمصلح اجتماعي وتشريعي وليس كمفكر أو عالم. بعد موت سقراط مباشرة أحس أفلاطون وزملاؤه بالخطر فنزحوا إلى مدينة ميجارا. بعد ذلك ظل أفلاطون بضع سنوات ينتقل من مكان إلى آخر. سافر إلى قوريناية ثم إلى إيطاليا ثم إلى مصر. هذا ما يرويّه أحد أصدقائه يدعي هرمودوروس Hermodorus. لكن أفلاطون نفسه يذكر أنه سافر إلى إيطاليا وصقلية وهو في سن الأربعين ومن المرجح أن أفلاطون ظل في الفترة التي مرت بين لجوئه إلى ميجارا وذهابه إلى إيطاليا في أثينا يراقب ما يدور حوله من أحداث.

يعتبر تأسيس الأكاديمية نقطة تحول في حياة أفلاطون، بل يعتبر أيضاً أكبر حدث في تاريخ العلم في غرب أوربا. إذ يبدو أن أفلاطون قد وجد في رئاسة الأكاديمية الأمل المنشود في الحياة. كان زميله الأكبر إيسوكراتيس علي رأس مدرسة أخرى أقدم من الأكاديمية. كان الهدف من إنشاء الأكاديمية هو القضاء علي الدراسات العلمية. كان إيسوكراتيس مثل زميله أفلاطون يؤمن بفكرة تدريب المرء علي كيفية السلوك في الحياة العامة. لكنه كان يختلف عنه في إيمانه برأي رجل الشارع في عدم جدوي العلوم، وهكذا كان تعليم إيسوكراتيس تعليماً عاماً مثل التدريب علي صحافة الإثارة في عصرنا الحديث حيث كان يعلم المرء كيف يكتب في أسلوب منمق دون الاهتمام بالضمون^(١٣). أما تعليم أفلاطون فكان يعني الميل العملي لتعليم الإقناع الذي أصبح علي يديه يعني أن أمل العالم يعتمد علي اتحاد القوي السياسية والمعرفة الحقيقية. وهكذا أصبحت أكاديمية أفلاطون مثل الجامعة في العصر الحديث التي تهدف إلي إمداد الدولة بالمشرعين والإداريين الذين تطورت مفاهيمهم عن طريق محاولة البحث عن الحقيقة من أجل الحقيقة فقط في ظل كل المتغيرات وهو العمل الذي يصفه أفلاطون «بتعليم الملك الفيلسوف». وهكذا أيضاً وجد الآثينيون لأول مرة مؤسسة علمية لها تقاليدها ولوائحها بعد أن كانوا يتلقون تعليمهم علي يد معلمين متجولين.

في عام ٣٦٧ ق.م. توفي ديونوسيوس الأول حاكم سيراكوز وخلفه ولده ديونوسيوس الثاني الذي كان يبلغ الثلاثين من عمره ولم يكن ذا خبرة في إدارة الحكم^(١٤). عندئذ وجه زوج شقيقته ديون Dion الدعوة إلي أفلاطون لكي ينقذ

(١٣) راجع ص ٨٤ أعلاه.

(١٤) Taylor, Op. Cit., pp. 7 sqq.

البلاد من خطر القرطاجيين. تردد أفلاطون في قبول الدعوة، لكنه وجد أخيراً في ذهابه فرصة لتطبيق نظريته تطبيقاً عملياً. كان أفلاطون قد بلغ الستين من عمره حين بدأ في تعليم ديونوسيوس الثاني. لكن سرعان ما خشي ديونوسيوس من إزدياد نفوذ ديون فتفاه وأعاد أفلاطون إلي أثينا. لم تنقطع العلاقة بين أفلاطون وديونوسيوس، بل لقد حاول الأول - عن طريق الرسائل - أن يصلح بين الثاني وزوج شقيقته ديون. لكن أفلاطون لم ينجح في ذلك، بل ازدادت العلاقة سوءاً بين الحاكم وزوج شقيقته فصادر أمواله وممتلكاته وأرغمه علي تطليق زوجته لكي تتزوج من رجل آخر. ذهب أفلاطون مرة أخرى إلي سيراكوز ومكث هناك عاماً كاملاً (٣٦١-٣٦٠ ق.م) علي أمل إصلاح ذات البين. هناك كاد أفلاطون أن يلقي حتفه فغادر سيراكوز بصعوبة بالغة عائداً إلي أثينا في عام ٣٦٠ ق.م (١٥). كان لزيارة أفلاطون لسيراكوز أثر بالغ علي تفكيره، إذ اهتز إيمانه بإمكان خلق اتحاد بين القوي السياسية والعلم الحقيقي. لقد قضى أفلاطون بقية حياته في تسجيل آرائه في الكم الهائل من الأعمال الفكرية التي وصلتنا.

طبيعة أعماله النقدية :

من أجل دراسة أعمال أفلاطون النقدية علينا الرجوع إلي محاوراته التي كتبها أثناء عدة مراحل مختلفة من حياته. هناك محاورات يرجع تاريخ كتابتها إلي ما قبل إنشاء الأكاديمية (٣٨٨ ق.م. تقريباً) مثل إيون Ion وكراتولوس Cratylus وبروتاجوراس Protagoras وجورجياس Gorgias والمأدبة Symposium. أما الجمهورية وفائديروس Phaedrus فيرجع تاريخهما إلي ما بعد ذلك بقليل بينما من المحتمل أنه يكون قد كتب أثناء السنوات الأخيرة من حياته محاورتي فيليبوس Philebus والقوانين. ليس هناك محاورة بعينها خصصها أفلاطون للنقد الأدبي. وهذا هو الفارق بين سقراط وأفلاطون وأرسطو. بالرغم من أن كلاً منهم قد تعلم علي يد من سبقه علي التوالي فإن طريقة تسجيل آراء كل منهم تختلف عن الآخر. قال سقراط كل شيء لكنه لم يكتب شيئاً. سجل أفلاطون آراءه في هيئة محاورات يدور فيها النقاش بين شخصيات حقيقية حول موضوعات مختلفة. فإذا أردنا أن نتعرف علي رأي أفلاطون في موضوع من الموضوعات فعلياً محاولة جمع كل معلومات ممكنة عنه من أكثر من محاورة. ومما يؤدي إلي صعوبة دراسة أفلاطون أننا نشعر بالحيرة قبل أن نحدد في

محاورة ما أين رأي أفلاطون وأين آراء المتحاورين^(١٦) . أما أرسطو فقد كتب ما يعرف بالمقالات، في كل مقال يتناول موضوعاً كاملاً ثم لا يعود إلى الحديث عنه مرة أخرى في مقال آخر. هكذا نرى أن كل محاورة من محاورات أفلاطون تتناول أكثر من موضوع مثل السياسة والأخلاق والميتافيزيقا والتعليم وغيرهم بينما تظهر الآراء الخاصة بالنقد الأدبي كموضوعات جانبية غير رئيسية ذات علاقة عابرة بالموضوع الذي يناقشه المتحاورون.

إن السمة الغالبة في أغلب محاورات أفلاطون هي تخليد ذكرى أستاذه سقراط وطرق تعليمه، لذلك فإن سقراط يكاد يكون شخصية مشتركة في أغلب المحاورات التي كتبها أفلاطون أثناء فترة متأخرة من عمره. كما أن سقراط هو الشخصية المثالية المقنعة في أغلب المحاورات. يشارك في المحاورات شخصيات أخرى معاصرة له مثل جورجياس وثراسيماخوس وبروديكوس وهيبياس وكراتولوس وأريستوفانيس وأجاثون وغيرهم . من بين الموضوعات التي يناقشها المتحاورون الريبوريقا - كما في محاورتي جورجياس وفایدروس - وأصل اللغة - كما في محاورة كراتولوس - وتعليم السوفسطائيين - كما في محاورة بروتاجوراس - والتفسيرات المختلفة للشعر - كما في محاورة إيون^(١٧) . بالإضافة إلى ذلك فإن هناك محاورات تناقش قضايا عامة مثل محاورتي القوانين والجمهورية . أثناء فترة القلاقل التي مرت بالنصف الأخير من القرن الخامس كانت هناك اتجاهات وميول غامضة نحو نظام حكم أفضل تراود نفوس الأثينيين . ولقد عبر عن تلك الاتجاهات والميول بعض الأعمال الأدبية مثل كوميديا الطيور وكوميديا برلمان النساء لأريستوفانيس . وهنا يطرح أفلاطون في محاورة الجمهورية آراءه في مسار أيديولوجي متنافر ويناقش في نفس الوقت الدور الذي يلعبه الشعر في جمهوريته الخيالية . مع حلول النصف الأخير من القرن الرابع أصبح تفكك الدويلات القديمة حقيقة واقعة، لذا ظهرت محاولات لتأسيس دويلات جديدة أو إحياء الدويلات القديمة . كانت مثل هذه الدويلات في حاجة ماسة إلى قوانين . ولقد كتب أفلاطون محاورة القوانين استجابة منه لسد هذه الحاجة، ووجه اهتماماً بالغاً لقيمة الشعر بالنسبة لحياة الشعوب .

Ehrenberg, From Solon to Socrates, p. 373. (١٦)

Daiches, Critical Approaches to Literature, pp. 7 sqq. (١٧)

تلك هي المحاورات الرئيسية التي ترد فيها آراء أفلاطون في النقد الأدبي وإن كان هناك بعض المحاورات الأخرى مثل المأدبة وفيليبوس والتي يمكن الإشارة إليها بطريقة عابرة. لم يكن الأسلوب الحوارى الذي ابتكره أفلاطون يخلو من مغزى معين قصده الكاتب. فإذا كان الأستاذ سقراط هو الذي ابتكر أسلوب الحوار فإن التلميذ أفلاطون هو الذى روج له ومنحه الشهرة . فلقد أصبح أسلوب الحوار على يد أفلاطون وسيلة لاستمالة طبقة المثقفين ودفعهم إلى الاهتمام بالفلسفة الجديدة . لذا كان أسلوب الحوار وسيلة ضرورية وجوهرية . فقد جاء نتيجة طبيعية لتبني أفلاطون للمنهج الجدلي الذي كان يهدف إلى الوصول إلى الحقيقة عن طريق السؤال والإجابة . فضلاً عن أنه - كشكل أدبي - قد قدم منافع واضحة للبحث الفلسفى والنقدى . أولاً لأنه جعل الكاتب قادراً على تناول فكرة الحقيقة من زوايا مختلفة وبالتالي يكشف عن جوانب متعددة للسؤال المطروح . وثانياً لأنه خلق مجالاً لمعالجة غير رسمية مصورة واستخدام تلك المواهب الأدبية التي امتاز بها أفلاطون لدرجة تفوق الوصف . من ناحية أخرى كان لاستخدام ذلك الأسلوب الحوارى بعض المعوقات أخطرها عدم خبرة القارئ في فهم المغزى الذي يلمح إليه أفلاطون بخصوص موضوع معين إذ أن أفلاطون يتحدث إلينا في أسلوب تمثيلي بلسانه وعلى لسان سقراط مما يجعل من الصعب علينا أن نفرق بين أفكاره وأفكار أستاذه . كما أنه لا يعبر عن آرائه بطريقة مباشرة أو بشكل مرتب ومنظم ، لذا فإن على القارئ أن يجمع أجزاء متناثرة من هنا وهناك ثم يحاول أن يخلق منها رأياً واحداً متكاملأ ، لكنه يكتشف في النهاية أن كل تلك الأجزاء تبدو متناقضة متناقضة . كما أن طبيعة الأسلوب الحوارى تجعل الكاتب غير مهتم بتلخيص الموضوع الذي تمت مناقشته بواسطة المتحاورين . بالرغم من كل ذلك فإنه من الممكن أن نتعرف على آراء أفلاطون في الموضوعات التي ناقشها في محاوراته والتي تدور حول الأدب والنقد الأدبي . في الحقيقة إن موقفه من الشعر يشكل صعوبة من نوع خاص وهي أن بعض آرائه قد تبدو متناقضة فيما بينها . لكن حماسه لبعض أنواع الفن قد يبدو مبرراً في أغلب الأحيان . أما فيما يتعلق بملاحظاته عن الشعر والخطابة فقد مهدت الطريق لمن جاء بعده من النقاد .

موقفه من الشعر

من أجل فهم آراء أفلاطون في الأدب والنقد الأدبي يجب أن ندرك طبيعة الظروف التي مر بها أفلاطون نفسه . لقد شاهد أثناء أغلب مراحل حياته انهيار

مكانة الأدب . ففي منتصف القرن الرابع تعرضت مكانة الأدب لتهديدات خطيرة . كانت التراجيديات - التي حجبت وراءها الشعر الملحمي والشعر الغنائي - في طريقها إلى الانهيار أما الكوميديا فقد كانت مازالت محتفظة ببعض حيويتها لأنها كانت تعالج موضوعات قريبة من الحياة العامة . فيما عدا ذلك لم يكن هناك سوى مجموعة من الشعراء غير الموهوبين وغير المبتكرين ، ولم يكن من المتوقع ظهور أية أعمال أدبية أخرى واعدة . لم يكن أفلاطون - كما لم يكن أستاذه سقراط أيضا - يهتم بكل ذلك ، بل كان كل منهما يهتم بالمشاكل السياسية والاجتماعية والمعرفية وكان مدركا تمام الإدراك للفساد السياسي والاجتماعي الذي كان متفشيا في المجتمع الآثيني . لذا كان جل اهتمامه هو أن يصد تيار الانهيار الذي لحق بشخصية الفرد وأن يعيد الصحة والعافية للفرد والدولة علي السواء . لم يكن مهتماً بانهيار الأدب إلا بالقدر الذي كان يري أن له علاقة وثيقة بالشئون الاجتماعية والأخلاقية (١٨) .

استبعد أفلاطون معظم الشعراء من جمهوريته المثالية ، لذا فقد تجاهله بعض الشعراء والنقاد في مؤلفاتهم الحديثة . علي سبيل المثال فإن جورج سينزبري George Saintsbury رأي أن أفلاطون ليس جديراً سوى بثلاث صفحات للحديث عنه ومناقشة آرائه (١٩) . لكن لكي نفهم طبيعة موقف أفلاطون من الشعر والشعراء علينا أن نضع في الحسبان أنه موقف ناتج عن اعتقاد راسخ في قوة الشعر والفنون الجميلة علي تشكيل شخصية الفرد والتأثير علي المواقف الأخلاقية للشعوب (٢٠) . لذا يمكن مقارنة الشعر - خاصة الشعر المسرحي - في العصور الأغريقية بالدراما السينمائية والتلفزيونية في عصرنا الحاضر في اعتبار كل من النوعين وسيلة من وسائل الاتصال بال جماهير . علينا أن نتذكر مكانة الشعراء - وخاصة هوميروس - في مجال التعليم الأغريقي . وعندما يقول أفلاطون في محاورة الجمهورية إن الشعراء والرسميين والمهندسين والموسيقيين يجب ألا يصوروا في أعمالهم الوضاعة والخسة والذالة فإنه يخشي علي الصغار أن يتعلموا فنون الشر والوضاعة منذ نعومة أظفارهم وأن الأغريق عليهم أن يبحثوا عن فنانين ذوي مواهب طبيعية يعيشون في وسط صحي ويصورون كل ما هو جميل ،

(١٨) Selden, The Theory of Criticism, p. 473.

(١٩) Saintsbury, History of Criticism, pp. 17 - 20.

(٢٠) Grube, Greek And Roman Citics, pp. 46 sqq.

وبذلك ينشأ الأطفال ذوي صحة وعافية وعاشقين للحب والجمال^(٢١) . بالإضافة إلى ذلك فإن أفلاطون هو أول من طور نظرية الأدب ومكانته في المجتمع . لقد أثار أفلاطون عدة قضايا هامة في عدة مجالات^(٢٢) . وبالرغم من أنه لم يحاول أن يجد إجابات للتساؤلات التي أثارها إلا أن الفضل الأكبر يرجع إليه لأنه أثار في بسالة وشجاعة مثل تلك التساؤلات . وفي الحقيقة فإننا لم نصل حتي الآن إلي إجابات لبعض التساؤلات التي أثارها وذلك بعد مرور أكثر من ألفي عام علي وفاة أفلاطون . ونضرب مثلاً واحداً علي ذلك وهو موقف الشعوب المختلفة اليوم من الرقابة علي المصنفات الفنية .

بصفته مؤسساً لمنهج جديد في التعليم وبصفته تلميذاً لسقراط كان من الطبيعي أن يتناول أفلاطون بالشرح والتحليل دعاوي الشعراء القدامي أو علي الأصح الدعاوي التي نسبها الأقدمون إلي الشعراء كمعلمين للكبار . كما كان من الطبيعي أيضاً أن يناقش دعاوي هؤلاء المعلمين الجدد والسوفسطائيين ومعلمي الخطابة الذين جذبوا انتباه الشباب الأغريق حينئذ واندفع نحوهم لكي يتعلم فن التعبير عن النفس . لقد اتخذت دراساته لهذه الدعاوي المختلفة طريقها علي ثلاثة مراحل : الأولى في محاوراة الدفاع ثم بشكل أوضح في محاوراة إيون حيث يتساءل هل الشاعر يعتمد علي الصلعة أو الإلهام . في محاورتي جورجياس والجمهوريّة يتناول الخطابة والشعر ويرى أنهما جانباً لمشكلة واحدة . يتناولهما من وجهة نظره كمعلم ومصلح اجتماعي ولذا فإنه يتناول طبيعة فن كل منهما ومدى تأثيره . ثم بعد ذلك في محاورتي فايدروس والقوانين يناقش الأدب من أجل الأدب . إن المسؤولية الاجتماعية للفنان هي التي ظلت الشغل الشاغل لأفلاطون^(٢٣) . لكنه أثناء هذه المرحلة الأخيرة يذهب إلي أبعد من ذلك ويبحث في طبيعة كل من الشعر والخطابة ويضع بعض نظريات نقدية ويمهد الطريق لتلميذه أرسطو . ثم يعود مرة أخرى في محاوراة فايدروس ليناقد فكرة الإلهام لكنه يناقشها بعمق أكثر في هذه المرة .

تناول أفلاطون في محاوراته موضوعات فلسفية في شكل تمثيلي ، لكن ذلك لم يمنعه من ابداء رأيه الشخصي في بعض الأحيان ، كما أنه لم يمنعه من التعبير

Plato, Rep., 401 b. (٢١)

Dorsch, Classical Literary Criticism, pp. 10 - 14. (٢٢)

Daiches, Op. Cit., pp. 10 sqq. (٢٣)

عن بعض العواطف والأحاسيس التي كانت سائدة في عصره.^(٢٤) إنه علي سبيل المثال يهاجم تمثيل بعض الشخصيات النسائية علي المسرح حيث تظهرن في صورة نسوة مشاكسات أو كافرات أو باقيات أو عاشقات عشقاً محرماً^(٢٥). وفي الكوميديا ينتقد السعي الجنوني نحو التجديد مثلما يظهر في الكوميديات من مزاج سمج ومؤثرات خشنة ناتجة عن أنواع مختلفة من الضوضاء كتقليد أصوات الصواعق الرعدية أو ثغاء الأغنام^(٢٦). ويعلق علي التراجيديات في محاوره أخرى قائلاً إنها قد أصبحت مجرد وسيلة للتسلية وقوّاده للذوق الشعبي ومروّجة لقصص رجال ذوي نقائص مغربية تنافس في وسائلها الماكرة وحركاتها المتملقة الخطب الفنية لمعلمي الخطابة^(٢٧). يري أفلاطون أن تلك التجديدات العشوائية التي لا تخضع لقانون وذلك التماذي اللامحدود في تناول الموضوعات والتعبير عنها - كل ذلك كان سببه التقليد الأغريقي القديم الذي سمح لمجموعة كبيرة من الأفراد أن يقوموا بالتحكيم في المنافسات المسرحية. لقد أدّى ذلك - في رأي أفلاطون - إلي تخريب نفوس الشعراء وانهيار الفن التمثيلي. فلقد تعلم الشعراء كيف يدغدغون المشاعر الرخيصة في نفوس أفراد الجمهور الجاهلين غير المثقفين وبالتالي فقد نموا في نفوسهم الوقاحة والذوق غير السليم والتمرد علي القوانين. وهكذا أصبح الرأي الجاهل هو الرأي المسيطر في الموضوعات التي يتناولها كتاب المسرح وهكذا حلت الثياتروقراتية *θεατροκρατία* محل الأريستوقراطية القديمة^(٢٨). إن كل هذه التغيرات كان لها تأثيرها الضار علي المستوي القومي^(٢٩).

لم يقتصر هجوم أفلاطون علي الفن التمثيلي فقط بل امتد إلي بقية الفنون والآداب الأغريقية التي اعتبرها مساهمة عقيمة من جانب الموهبة الأغريقية إلي كل العصور. إن موقفه يقوم أساساً علي الاعتقاد أن الأدب يتسبب في خلق معوقات إيجابية في سبيل الحصول علي المعرفة وفي سبيل التطور الأخلاقي للفرد. لقد رأي في أشعار كل من هوميروس وهيسيودوس وباقي الشعراء أساساً غير

Atkins, Op. Cit., Vol.I, pp. 37 sqq. (٢٤)

Plato, Rep. 395 d. (٢٥)

Ibid, 397 d. (٢٦)

Idem, Gorgias, 502 - 503. (٢٧)

Grube, Op. Cit., p. 64. (٢٨)

Plato, Laws, 659, 700 - 701. (٢٩)

مناسب لنشأة منهج تعليمي^(٢٠) . إنه يرفض الاعتقاد السائد أن هوميروس هو معلم الأغريق وأنه كان لديه معرفة بشرية وإلهية وأنه كان قائداً للبشر في كل نواحي الحياة^(٢١) . إنه اعتقاد في فكرة قديمة لم تعد تلائم عصر أفلاطون المتطور. ولقد أدت كل من التراجيديات والكوميديات إلى فقدان عنصر البساطة وتحويل أفراد الأمة الأغريقية إلى ممثلين تعوزهم صفات الشخصيات الأصلية وبالتالي فإنه يتحدي وجودها.

يواصل أفلاطون هجومه علي الشعر مدعياً أن السبيل الرئيسي للحصول علي المعرفة أو التوصل إلي الحقيقة لا يمكن أن يكمن في أعمال الشعراء، وأن الشعر لم يعد السلطة العليا التي تشكل السلوكيات والأخلاقيات. يضع أفلاطون هذه الفكرة علي لسان بروتاجوراس الذي يري أن الشعراء من عصر هوميروس فصاعداً كانوا المعلمين الرسميين وأنهم - شأنهم في ذلك شأن السوفسطائيين الأوائل - كانوا يهدفون إلي تكوين المواطن الصالح. لكن أفلاطون يري أن التقدير الذي تمتع به الشعراء لم يكن سوي ضرب من الخزعبلات. في بداية محاورته الجمهورية يستشهد أفلاطون برأي الشاعر سيمونيديس في العدالة الذي يري أن مفهوم العدالة هو أن يسدد المرء ديونه، ثم يقرر أفلاطون أن ذلك التعريف غير مناسب علي الإطلاق^(٢٢) . وفي محاورته القوانين يستشهد أفلاطون بتعريف الشاعر تورتيانوس للشجاعة في الحرب علي أنها أفضل الفضائل، ثم يفند أفلاطون رأي تورتيانوس إذ يقول إن الشجاعة في الحرب تأتي الرابعة في ترتيب الفضائل بعد العدالة والاعتدال والحكمة^(٢٣) . وفي محاورته الدفاع يري أفلاطون أن الشاعر إنما يستمد براعته في النظم من موهبة طبيعية $\varphiύσις$ وإلهامه من قوة غير معتمدة علي العقل $ἐνθουσιασμός$ وذلك علي عكس الأطباء وغيرهم الذين يعتمدون علي التقنية والصناعة^(٢٤) . وبالتالي فإنه يؤكد فكرة الإلهام لدي الشعراء^(٢٥) . ويواصل مناقشة هذه الفكرة حيث يري أن الشعراء الملهمين مثل

Selden, Op. Cit., pp. 476 - 477. (٢٠)

Plato, Rep., 606 e; Laws, 810 e. (٢١)

Idem, Protagoras, 326 a, 339 a; cf. Lysias, 213 e. (٢٢)

Idem, Rep., 331 e sqq. (٢٣)

Idem, Laws, 629 - 630. (٢٤)

Idem, Apology, 22 c. (٢٥)

Grube, Op. Cit., pp. 49 sqq. (٢٦)

المعريدين الكورويانتيين أو الباخيات إذ أنهم ينطقون بما تملي عليهم الموسيات^(٣٧). إنهم يصبحون خارجين عن الوعي عندما يجلسون فوق مائدة الموسيات. إنهم في ذلك مثل النافورات التي تسمح للسوائل أن تنطلق منها دون أن يكون لها القدرة علي تحديد المادة أو الكمية أو التحكم في قوة الانطلاق. وبالتالي لا يمكن الاعتماد علي ما ينطق به الشعراء. قد ينطق الشعراء أحياناً بما يحتوي علي رأي سديد لكن ذلك الرأي يرجع إلي مصدر الإلهام المقدس وليس إلي الشعراء أنفسهم. ومع ذلك فإن مثل هذه الآراء السديدة يجب فحصها جيداً. ومهما تثبت مدى صحتها فمن المؤكد أنها لن تستخدم كبديل للمعرفة القائمة علي العقل. بالإضافة إلي ذلك فإن الشعراء بجنونهم العاطفي وافتقارهم إلي الوازع الأخلاقي لا يمكن أن يصبحوا قادة للبشر العاقلين. إنهم لا يدركون ماذا يقولون كما أن أقوالهم مليئة بالغموض والتناقض. وهكذا يكون الشعراء غير قادرين علي التعبير عن أنفسهم^(٣٨). ولا يختلف في ذلك المنشدون الذين يتأثرون بجنون الشعراء فيشاركونهم الإلهام اللاعقلي، فتأتي تفسيراتهم بعيدة كل البعد عن العقل والوعي خالية من أي فن أو معرفة^(٣٩). إن هؤلاء المفسرين لا يتبعون قوانين أو وسائل عقلانية وبالتالي فإنهم لا يتوصلون إلي نتائج محددة^(٤٠). بالإضافة إلي ذلك فإنهم يتوصلون إلي نوع فج من الفلسفة^(٤١). لذلك فإن علي أفلاطون أن يوفر مجهوداته ويتجه مباشرة لدراسة الإنسان. قد يدعي هؤلاء المفسرون أن تفسيراتهم للأساطير تفسيرات مجازية لكن أفلاطون يرفض هذا الرأي ويصفه بأنه غير ملائم وغير مناسب^(٤٢). فالتفسير المجازي لا يبرر تناول قصص لها تأثير سام مميت^(٤٣) كما أن التفسير الإيتمولوجي لا يقوم علي أسس علمية^(٤٤).

يناقش أفلاطون الأساليب التي يتبعها النقاد المعروفون مثل بروتاجوراس وبروديكوس وهيبياس، وذلك بأسلوب فكة لا يخلو من التهكم والسخرية^(٤٥). إنه

Plato, Ion, 534; Laws, 719 c. (٣٧)

Idem, Apology, 22 b. (٣٨)

Idem, Ion, 534. (٣٩)

Idem, Protagoras, 347 e. (٤٠)

Tate, Plato And Allegorical Interpretation, pp. 142 - 154. (٤١)

Grube, Op. Cit., pp. 55 - 56. (٤٢)

Plato, Rep., 378 d. (٤٣)

Idem, Cratylus, 435 sqq. (٤٤)

Idem, Protagoras, 339 - 347. (٤٥)

يصور بأسلوب كاريكاتوري الوسائل المتحذقة العقيمة التي يتبعها هؤلاء النقاد المحترمون لاستخراج مذاهب أخلاقية من الشعر. هكذا يري أفلاطون أن من المستحيل التوصل إلي مذاهب جادة يمكن اتباعها في الحياة من واقع الشعراء أو النقاد أو المفسرين. يري أفلاطون بعد هذه المناقشة أنه قد آن الأوان لكي يتوقف المثقفون عن مناقشة الشعر ويكثفون جهودهم في البحث عن الحقيقة عن طريق مناقشة كل منهما للآخر^(٤٦). وبالتالي فإن أفلاطون يطالب باتباع وسيلة جديدة للتوصل إلي الحقيقة. إنها الفلسفة ، وهي الوسيلة التي تتفق مع العصر الجديد الذي تمر به أثينا.

يواصل أفلاطون هجومه علي الشعر فيتهمه بأنه ذو تأثير بالغ الخطورة علي تطور المسؤولية الأخلاقية^(٤٧) إن الشعراء يصورون في أشعارهم الآلهة والأبطال في صورة غير لائقة مما يؤثر علي أخلاقيات البشر، فالآلهة يجب تصويرها في صورة كائنات صالحة صادقة مخلصه. أما تصويرها في صورة مشاكسين أو مذنبين أو مجرمين أو مسئولين عن الكوارث التي تحل بالبشر فإن ذلك خطير بالنسبة للكيان الاجتماعي النبيل^(٤٨). ولا يختلف ذلك عن تصوير الأبطال وهم سلاله الآلهة في صورة غير لائقة خالية من القوة والعظمة وضبط النفس، كما يحدث علي سبيل المثال - عند تصوير البطل أخيلئوس في حزنه أو غضبه^(٤٩)، أو تصوير العالم الآخر بما فيه من أهوال ومناظر مخيفة^(٥٠). ثم يقسم أفلاطون الشعر إلي ثلاثة أنواع من ناحية الشكل. الأول سردي صرف ويمثله الأشعار الديثورامبية، والثاني يقوم علي المحاكاة ويمثله الشعر التمثيلي التراجيدي والكوميدي، والثالث يجمع بين السرد والمحاكاة ويمثله الشعر الملحمي^(٥١). إن النوعين الثاني والثالث اللذين يحتويان علي عنصر المحاكاة كلياً وجزئياً علي التوالي هما أخطر أنواع الشعر تأثيراً سواء علي الشاعر أو علي السامعين. إن في هذه الملاحظة هجوماً أفلاطونياً علي الدراما والملحمة وهما نوعا الشعر اللذان

Ibid., 347 c - 348 a. (٤٦)

Nettleship, Lectures on the Republic of Plato, pp. 84-123. (٤٧)

Plato, Rep. 379 - 383. (٤٨)

Ibid, 390 - 391. See also : Blamires, Op. Cit., p.6. (٤٩)

Plato, Rep., 386 a - 389 b. (٥٠)

Ibid., 394 c. (٥١)

يعتبران مظهراً لعظمة الأغريق. إن حجة أفلاطون في ذلك هي أن الشاعر في هذين النوعين من الشعر يتقمص شخصيات أخرى ويرغم المستمع أيضاً على أن يشارك بعواطفه في هذا التقمص^(٥٢). إن مثل ذلك التقمص يعتبره أفلاطون عملاً سيئاً وغير صحي، وأنه يغرس في شخصية المرء صفات الضعف والاستكانة ويجعله يتنازل عن شخصيته بسهولة^(٥٣). أضف إلى ذلك أن عادة التشخيص يمكن أن تفسد عقلية الفرد وتقضي على تماسك شخصيته^(٥٤) خاصة عندما يتقمص المرء شخصية جبان أو نذل أو مجرم أو مجنون. إن التماذي في تشخيص مثل هذه الأنماط قد يخلق في الفرد شخصية أخرى غير شخصيته الأصلية. لقد استخدم أفلاطون لفظ محاكاة للتعبير عن عملية التشخيص التي يتبعها الشاعر في تصوير شخصياته. ثم يواصل هجومه قائلاً إن الشعر يحاكي ظاهر الأشياء وليس جوهرها ويصور الوهم بدلاً من الحقيقة. وبالتالي فإن كلاً من الشعر وفن الرسم يحاكي الأشياء، الأول بالكلمات والثاني بالألوان^(٥٥). فالأشياء التي يصورها الشاعر أو الرسام ليست أشياء حقيقية كالأشياء التي يصنعها الحرفي، بل هي مجرد صور غير حقيقية. وبالتالي فإن كلا من الشاعر والرسام لا يصور الحقيقة كاملة^(٥٦). وحتى إذا قيل إن ما يصفه المهنيون مجرد نسخة من الواقع فإن الواقع موجود في عقولهم على عكس الشعراء والرسامين الذين لا يمتازون بهذه الصفة. إن ما يفعله الشعراء والرسامون يشبه ما يفعله شخص يمسك بمرآة فتظهر صورة لشيء طبيعي على سطحها. إن هذه الصورة لا تمت للواقع في شيء، بل هي وهم خيال. إن الشعراء يعيشون في الخيال ويغرون من يقرأ أعمالهم أن يعيش في الخيال أيضاً^(٥٧). إنهم يروون عواطف القراء أو المشاهدين بدلاً من أن يجففوها^(٥٨)، ويجعلون العواطف هي التي تتحكم في المرء بدلاً من أن يتحكم هو فيها فيما يتعلق بسعادة الجنس البشري وفضيلته^(٥٩). في النهاية يصدر أفلاطون حكمه القاسي إذ يقول : في دولة تحكمها المثاليات لن يسمح بوجود الشعر سوى الترانيم الموجهة إلى الآلهة

Grube, Op. Cit., p. 51. (٥٢)

Plato, Rep., 395 c. (٥٣)

Selden, Op. Cit., pp. 345 sqq. (٥٤)

Plato, Rep., 595 c. 602 c. (٥٥)

Crane, Critics And Criticism, p. 150 sq. (٥٦)

Wimsatt, Literary Criticism, p. 10. (٥٧)

Daisches, Op. Cit., p. 22. (٥٨)

Plato, Rep. 606 d. (٥٩)

والمدائح الموجهة إلي مشاهير الرجال^(٦٠) . ثم يواصل قوله متهمًا: فإذا ما جاء إلي دولته أحد هؤلاء الشعراء المبدعين فإنه سوف يكون جديراً بأن يدهن جسده بالمسك وأن يتوج رأسه بأكاليل الغار ويطلب منه أن يغادر الدولة ويذهب إلي دولة أخرى^(٦١).

لقد أساء بعض النقاد المتطرفين في العصور الحديثة تفسير رأي أفلاطون فأساءوا إلي أفلاطون نفسه كما أساءوا إلي الأدب والفن في نفس الوقت. قالوا إن أفلاطون قد نفى من جمهوريته جميع الشعراء^(٦٢) . قالوا عنه إنه مبتكر مذهب الرفض التام للفن الذي يظهر في تاريخ الفكر^(٦٣) . قالوا إن الشعر في نظر أفلاطون بعيد كل البعد عن الحقيقة ... إنه نتاج الجزء الأدنى من النفس^(٦٤) . قالوا أيضاً بالرغم من أن استبعاده للشعراء من جمهوريته فإن أفلاطون هو نقطة البداية الطبيعية (للنقد الأدبي)^(٦٥) . هكذا أصبح ذلك التفسير نقطة الارتكاز التي يعتمد عليها المتطهرون المتأخرون وأصحاب المذهب المادي، كما أصبح مصدراً دائماً للحيرة بالنسبة للدارسين الآخرين الذين رأوا فيه إنكار أفلاطون لقيمة الفن. لذلك كان من الطبيعي أن تنشأ محاولات مختلفة لشرح حقيقة ما يقصده أفلاطون وتفسير مقولة سيدني Sidney التي مؤداها أن هجوم أفلاطون لم يكن علي الشعر نفسه بل علي استخدامه استخداماً سيئاً^(٦٦) . قد يقال إن عداً أفلاطون للأدب كان ناشئاً عن النقائص الفاضحة للأدب في عصره، وبالتالي فإنه لا يرفض سوي الأنواع الدنيا من الشعر. لكن ذلك القول مردود عليه، إذ أن أفلاطون يرفض الشعر الملحمي والدرامي بكل أنواعه. إنه يرفض أعمال هوميروس وأيسخولوس والزرزور الثرثار، الذي يتحدث عنه أريستوفانيس. قد يقال إن أفلاطون في محاوره الجمهورية ينظر إلي الشعر في ظروف خاصة ومن وجهة نظر خاصة، وبالتالي فإن آراءه تخضع لتلك الظروف. إنه يرفض أشكالاً بعينها من الشعر ليس لأنها غير ذات قيمة بل لأنها فشلت في الاستجابة لبعض متطلبات التعليم، تلك

I bid., 607 a. (٦٠)

I bid., 398 a. (٦١)

Sidney, Apology for poetry (ed. Cook), p. 35. (٦٢)

Croce, Aesthetic, p. 253. (٦٣)

Diaches, Op. Cit., p. 22. (٦٤)

Selden, Op. Cit., p.9. (٦٥)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 47 sqq. (٦٦)

المتطلبات اللازمة لخلق نمط معين من المواطن - سواء كان مواطناً مدنياً أو عسكرياً - للحياة في دولة ذات نمط معين، وبالتالي فإن رأي أفلاطون يخضع لظروف سياسية وتعليمية . لكن هذا الرأي أيضاً يبدو غير كاف لتفسير حقيقة موقف أفلاطون من الشعر. من الواضح أن أفلاطون مهتم بتعليم النشئ في دولته المثالية وأنه يري أن الشعر ليس مناسباً لهذا الغرض. لكن هناك في نفس الوقت تلميحاً أن للشعر تأثيرات مضادة وعدائية لتطور شخصية الفرد. وعلي هذا الأساس يمكن تفسير رأي أفلاطون. بالإضافة إلى ذلك فإنه يبدو بوضوح - في محاوره الجمهورية - أنه محب غيور لكل من هوميروس وشعراء التراجيديات^(٦٧) ، كما أنه في محاوره القوانين يعترف بوجود التراجيديات والكوميديات بشرط أن تخضعا للرقابة^(٦٨) وذلك إدراكاً منه للأثر الطيب الذي يحدثه الفن السامي الجاد بالنسبة للدولة. في محاوره الجمهورية يزكي أفلاطون وجود الشعر التراجيدي والشعر الملحمي تحت شروط معينة وهي أنهما يتناولان موضوعات تحض علي الشجاعة والطهارة والاعتدال وغيرها من الصفات الحسنة في شخصية الفرد^(٦٩) ، كما أنه يسمح بوجود الكوميديا بهدف التسلية حتي لو كانت تحتوي علي تصوير شخصيات وضيعة^(٧٠) . أما في الأعمال الأخرى التي يرفض فيها أفلاطون الشعر فإنه يرفضه لأسباب تتعلق بالإلهام. فالإلهام في نظره ليس إلا جنونا مقدساً يحرر الشاعر من التمسك بالتقاليد المرعية، إنه قوة خارجة عن الإرادة تدفع إلي النفاذ لرؤية المثل العليا وتجعل الشاعر قادراً علي أن يخرج من عالم المعني إلي عالم الحقيقة^(٧١) . لذلك فإن أفلاطون يسمح بوجود الشعراء بشرط أن ينظموا الترانيم المقدمة إلي الآلهة والمدايح المقدمة إلي الأبطال، وهذا هو ما لم يجده أفلاطون في أعمال شعراء الملاحم والتراجيديات والكوميديات^(٧٢)

إذا كان البعض يتهمون آراء أفلاطون في الأدب بالتناقض فإن هذا الإتهام قد يبدو فيه نوع من عدم الفهم الكامل لآرائه. فليس من المعقول أن يتهم بالتناقض

Plato, Rep., 595 c sqq. (٦٧)

Idem, Laws, 817. (٦٨)

Idem, Rep. 395 c. (٦٩)

Idem, Rep. 396 c. (٧٠)

Idem, Phaedrus, 265 a (٧١)

Wimsatt, Op. Cit., p.10. (٧٢)

مفكر دقيق حاذق مثل أفلاطون^(٧٣) . لذلك فإن أغلب الدارسين قد يتفقون مع السير فيليب سيدني علي أن «نفسه عدلاً لا ظملاً لكي نقاوم سلطانه» . يبقى أن نفكر في المعني الذي كان يقصده أفلاطون بآرائه في الشعر وفي كيفية تفسيره تفسيراً مقبولاً في ضوء كل الحقائق المتاحة . عادة ما يعتبر البعض أن رفض أفلاطون للشعر الملحمي والشعر الدرامي نتيجة لانعكاسة نفسية محضة ولتدقيق هادئ في القيم الأدبية . من المؤكد أن أفلاطون كان يكتب أعماله الأدبية وفي ذهنه كل الظروف المعاصرة وبرغبة عارمة في تحسين هذه الظروف وأن ذلك هو الذي جعله يدقق في فحص الجوانب الرئيسية للشعر وفي تحديد الخط الرئيسي لتفكيره في نفس الوقت^(٧٤) . هكذا كانت المؤثرات الرئيسية في الحياة الفكرية للعصر هي شعر الحكيم والشعر الملحمي والشعر الدرامي . وهذه هي الأنواع التي أهتم بها أفلاطون . لكن يبدو أن نفس العوامل كانت مساعدة في تشكيل طبيعة تفكيره التي جاءت في صورة نوع خاص من التبرير لرأي مضاد سبق أن اتخذته وليست في صورة بحث قائم علي مبادئ أولية^(٧٥) . يبدو ذلك بشكل أوضح في وصفه للمناقشة التي أدخل نفسه فيها كطرف لمواصلة الصراع بين الفلسفة والشعر^(٧٦) . إذ أنه يبدو في تلك المناقشة - كما يظهر في محاوره بروتاجوراس - إقتناعه التام بأن العلاج الناجع الحقيقي للقضاء علي الفساد المنتشر يكمن في قبول الفلسفة قائداً لمعرفة الحقيقة والسلوك السليم^(٧٧) . كما أنه يشير إلي أن منهجه هو ذلك النوع من الهجوم الذي تبناه الفلاسفة الأوائل . ربما كان أفلاطون مدركاً أن ما وصل إليه من اقتناع كان نتيجة الاعتدال والتدريب وأنه كان لذلك مضطراً لمنح أسباب عقلية للوضع الذي تبناه . إن ما يؤيد هذا الرأي هو ما يتبناه أفلاطون من مناهج لاقتناع قارئيه بعدالة موقفه ، إذ أنه يلفت الانظار إلي كل ما يمكن أن يؤيد صحة النتائج التي توصل إليها بينما يتجاهل إلي حد كبير ما يؤدي إلي عكس ذلك من حقائق . عندما ينكر علي شعراء المسرح أي معرفة حقيقية للأشياء التي يصورونها^(٧٨) ، وعندما يري أن عملية نظم الشعر ليست سوى الإمساك بمرآة أمام

Greene, Plato's View of Poetry, p. 30 sqq. (٧٣)

Schull, Platon et l'Art de son temps, p. 15 sqq. (٧٤)

Diasches, Op. Cit., p. 22. (٧٥)

Plato, Rep., 607 b. (٧٦)

(٧٧) « إن الصراع بين الشاعر والفيلسوف هو النهاية الخفية للصراع بين الشاعر والواعظ (أو

المعلم الأخلاقي) انظر : Wimsatt, Op. Cit., p.10.

Plato, Rep. 602 b. (٧٨)

شئ طبيعي^(٧٩) أي أنه مجرد تصوير لظاهر الأشياء، إن أفلاطون في مثل هذه الأمثلة يستخدم منهج الدفاع مستغلاً نظريات مقبولة في عصره ليبرر ما يقول، ذلك بالرغم من أنه يدرك تماماً عدم انطباق هذه الأمثلة علي ما يريد أن يبرره، بالإضافة إلي ذلك فإنه يؤكد علي مساوئ عملية التشخيص ونتائجها السيكولوجية الضارة واستمالتها للعواطف، بينما يتجاهل تماماً ما يمكن أن يكون لها من نتائج طيبة مثل تنشيط الطبيعة البشرية والراقي بها. إن أفلاطون لم يكن يجهل تلك الحقائق لكن موقفه كمدافع قد دفعه إلي التقليل من أهميتها. فإذا ما اعتبرنا رأي أفلاطون في ضوء المناقشة السابقة فإننا بذلك نلقي ضوءاً جديداً علي مقولاته المحيرة ونري تحت ذلك الضوء الجديد أن مقولاته واضحة وبعيدة عن التناقض. سوف نكتشف أنه إنما يقف موقف الإدعاء - أي موقف الدفاع عن الفلسفة - دون أن يهتم بالإدعاءات العادلة التي ينطق بها الدفاع - أي الشعر الملحمي والشعر الدرامي . وعندما يفعل أفلاطون ذلك فإنه يتبع الإجراءات المعروفة في مجال القضاء. كما لا يجب إتهام أفلاطون بالسفسطة أو الإفتاء في قضايا الضمير، إذ أنه كان مقتنعاً تماماً بصحة دوافع دعوته الرئيسية وهي أن تحل الفلسفة محل الشعر في الحياة الثقافية للعصر. هكذا يجب أن ننظر إلي أفلاطون علي أنه كان يواجه نوعاً من أنواع التحدي. الجولة الأولى في ذلك التحدي مباراة في التحاور حيث كان يتوقع بعدها إجابة ما^(٨٠) . وحيث كان أفلاطون محقاً في هجومه علي الشعر كوسيلة رئيسية نحو الوصول إلي الحقيقة فإن العكس صحيح فيما يتعلق برفضه النهائي الكامل للشعر الملحمي والشعر الدرامي.

المحاكاة :

إن المناقشات السابقة ضرورة لازمة لكي نقرب أكثر من أفلاطون كنا قد أدبي وذلك لتوضيح حقيقة موقفه من الأدب بوجه عام. فلقد ساهم أفلاطون مساهمات فعالة في مجال تطور النقد الأدبي عن طريق تلك الأفكار والملاحظات المتناثرة هنا وهناك في أعماله الفلسفية. ليس معني ذلك أنه قد خرج بنظرية متماسكة كاملة في مجال النقد. إن كل ما قدمه هو مجموعة من الأفكار الموحية المضيفة، إنها تلميحات ذات قيمة أكبر من القيمة التي تتميز بها أي نظرية

Ibid. 596 d. (٧٩)

Ibid., 607 c. d. (٨٠)

متكاملة. لقد ظلت هذه الأفكار باقية للدارسين من بعده - وخاصة تلميذه أرسطو- ليتحققوا من إمكانياتها عن طريق تطبيقها أو تعديلها حسب الظروف المتغيرة. ليس هناك أعظم من ملاحظاته عن طبيعة الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص.

لأول مرة يظهر في أعمال أفلاطون مفهوم المحاكاة $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ كعنصر مميز رئيسي لكل الفنون ، بالرغم من أن الفكرة كانت ربما معروفة قبل عصره بفترة ليست قصيرة . إن أفلاطون نفسه يعترف أن هذه الفكرة قامت أساساً علي تأملات فلسفية سابقة^(٨١) . إنه يقرر أن أعظم الأشياء وأجملها - العناصر البدائية والأجساد السماوية وبقية المخلوقات - أتت جميعاً إلي الوجود بالطبيعة $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ، والصدفة $\tau\upsilon\chi\eta$ ، وأن الفن $\tau\acute{\epsilon}\chi\eta\eta$ جاء بعد ذلك من الأشياء المخلوقة منتجاً مع مرور الزمن صوراً جزئية من الحقيقة كلها مرتبطة ببعضها من ناحية الجوهر سواء كانت نتاجاً للرسم أو الموسيقى، أي أن كل الفنون أشقاء. لكن هناك فنوناً أخرى ذوات أغراض هامة - مثل الطب والزراعة وما يشبهها - قيل إنها تتعاون مع الطبيعة^(٨٢) . هنا تبرز المحاولة الأولى للربط بين الفنون مع الإيحاء بأنها بالرغم من ارتباطها ببعضها البعض إلا أن هناك فروقاً بين كل فن وآخر تبعاً لأهدافه. ولقد أدى ذلك إلي التمييز بين الفنون الجميلة والفنون النافعة - كما ساعد أيضاً علي شرح السبب الذي من أجله استخدم أفلاطون لفظ المحاكاة كعامل مشترك بين كل الفنون بدلاً من استخدام لفظ «ابتكار» أو «تعبير» . كانت الفكرة السائدة بين الأغريق قبل أفلاطون هي أن الفنان لا ينتج أشياء ذات حياة واقعية بل ينتج ظواهر فقط. وبالتالي فإن التأثير الذي يحدثه الفن كان مجرد تصوير مقلد وليس ابتكاراً أو تفسيراً أو ما أشبه ذلك^(٨٣) . استغل أفلاطون وجود هذه الفكرة وحوورها قائلاً إن الشعراء تمادوا في النقل الأعمى وفي إنتاج صور جزئية للحقيقة^(٨٤) . بالإضافة إلي ذلك فإن اعتقاده في وجود أشياء حقيقية غير مرئية خلف الأشياء المحسوسة قد دفعه إلي الاعتقاد في إمكانية محاكاة صور مثالية لذلك العالم غير المرئي مثل فكرة العدالة وفكرة الجمال وفكرة الحقيقة التي كانت مجسمة في الشخصية البشرية. إن هذا النوع من المحاكاة هو الذي يربط أفلاطون

Grube, Op. Cit., p. 53. (٨١)

Plato, Rep. 607 C. (٨٢)

Bosanquet, History of Aesthetic, p. 12. (٨٣)

cf. Plato, Rep. 600 e. (٨٤)

بينه وبين الشعر في أسمى صورهِ (٨٥) . إنه عملية تصوير الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي فعلاً في الواقع (٨٦) .

الإلهام :

يرتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بمفهوم «الإلهام»، إذ أن الإلهام في رأيه عامل آخر من العوامل التي تقرر طبيعة الشعر (٨٧) . رأينا في الفصل السابق أنه منذ عصر هوميروس فصاعداً يدعي الشعراء أنهم ينظمون أشعارهم تحت تأثير الموسيقى أو بقية الآلهة الأخرى . يعني ذلك أنهم كانوا في حالة اللاوعي أو الجنون بفعل قوة مقدسة خارجية (٨٨) . لقد أكد الشاعر بنداروس هذا المفهوم، ولذلك فإن أفلاطون يتبنى هذا المفهوم الذي سبق أن أكدته بنداروس في كتاباته (٨٩) . ذلك بالرغم من أن الفكرة السائدة في عملية نظم الشعر كانت تؤكد علي أنه مهنة - شأنه في ذلك شأن بقية الفنون - حيث تكون هناك محاولات واعية من أجل إنتاج أعمال فنية عن طريق المهارة في استخدام الكلمات . لقد اعتمد أفلاطون اعتماداً كاملاً علي المفهوم اللاعقلاني للإلهام في نظم الشعر وعلي الجنون الوحشي والتعبير غير المسئول التي كانت من بين مظاهره (٩٠) . إنه يعطي في محاوره فايدروس اللفظ معني أكثر عمقاً حيث يصفه بأنه تأثير يتسبب في خلق نتائج منشطة لا يمكن الحصول عليها في حالة سلامة العقل والتحكم العادي في ضبط النفس (٩١) . ثم يواصل أفلاطون فيشرح أن هناك نوعين من الجنون الأول نتيجة للضعف البشري والثاني مرض مقدس يحرر النفس من نير العادات والتقاليد (٩٢) . ولكي يصور أفلاطون ما يفعله النوع الثاني فإنه يذكر الكاهنة والشاعر والعاشق (٩٣) . ثم يصف بالتفصيل تخليق نفس العاشق الملهم نحو الحقائق الثابتة المتشابهة مع الطبيعة . إن الجمال هو الذي يبعث بالنفس بناء علي رغبتها إلي

(٨٥) I bid., 402 b; Laws, 668 b.

(٨٦) Tate, Imitation In Plato's Republic, pp. 16 - 23; I dem, Plato and Imitation, pp. 161 - 169.

(٨٧) Jahson, Greek Literary Criticism, p. 14

(٨٨) Daiches, Op. Cit., pp. 8 - 9.

(٨٩) Taylor, Plato, pp. 38 - 39.

(٩٠) Wimsatt, Op. Cit., pp. 9 - 11.

(٩١) Plato, Phaedrus, 245 a.

(٩٢) Ibid., 265 a.

(٩٣) Taylor, Op. Cit., pp. 305 sqq.

رؤية المثال، وتنتهي الرغبة بإدراك مفاجئ للواقع بكل جماله وبالرؤية الشاقبة للحقيقة. هكذا يفعل الإلهام بالنسبة للشاعر. إنه نوع من الإيحاء، إيقاظ لقوي خفية في جوف الشاعر لرؤية واقع مثالي. وليس من الممكن أن يذهب بعد ذلك إلي أبعد من ذلك.

بالإضافة إلي آراء أفلاطون ونظرياته في طبيعة الشعر فإنه يدلي برأيه أيضا في ممارسته كفن من الفنون. إنه في هذا المجال يضع مبادئ رئيسية قامت عليها كثير من النظريات اللاحقة. إن الشعر في حاجة دائماً إلي الاهتمام بالفكر، وهذا هو ما يميز كل الفنون الدافعة مثل فن الطب عن فن زائف مثل فن الطهي. إن فن الطهي يأتي نتيجة الخبرة فقط $\epsilon\mu\pi\epsilon\rho\acute{\iota}\alpha$ أي يخضع لحكم إلهام اليد. لا يوجد فنان حقيقي - سواء كان رساماً أو بئاء أو شاعراً - يختار أو يطبق مادته بطريقة عفوية^(٩٤). إن مجهوده موجه نحو إعطاء شكل محدد ومؤثر لعمله. ومن أجل تحقيق ذلك الهدف لا بد له من معرفة تقنية الفن. لم يكتف أفلاطون بإصدار قرارات تعسفية في شأن هذه الموضوعات، بل إنه يضع حقائق فلسفية عامة كأسس لهذه النظرية. إن مفهومه الكامل للفن يعتمد علي هذه الحقائق العامة. كان من الضروري - علي سبيل المثال - فهم الحياة من أجل حياة فاضلة، لذلك فقد كان يري أن الفنان الداجح دائماً في حاجة إلي معرفة الفن. ثم إنه كان يري وجود بعض قوانين تحكم مبادئه الفنية المسيطرة وخاصة قانون النظام والتحفظ. كان الإله - وليس الإنسان - مقياس كل الأشياء، وكان الإنسان مثل الإله سواء بسواء يتبع قانون المقياس العادل^(٩٥). كما أنه أيضا يستخدم قانون التصالح بين الأضداد ويطبقه علي الهارموني الموسيقي الذي يعتبره مزجاً بين العلامات العالية والعلامات المنخفضة وعلي الإيقاعات القائمة علي المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة. إنها عناصر مختلفة في النوع لكنها تألفت بفن الموسيقي^(٩٦). كما أننا لن ننس الأفكار التي صاغها في مجال مناهج الحصول علي المهارة في الفن، إذ أنها أيضا مأخوذة من مجال الفلسفة. هكذا يستفيد بروتاجوراس - كما يصوره أفلاطون - من المذهب الأخلاقي المعروف حيث يري أن الفضائل ليست نابعة من الطبيعة $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ولا من الصدفة $\tau\upsilon\chi\eta$ لكنها قد تأتي نتيجة للدراسة والتدريب والتعلم

Plato, Gorgias, 501 - 503. (٩٤)

Idem, Laws, 716 c, 732 d. (٩٥)

Idem. Sump., 187. (٩٦)

Idem, Phaedrus, 269 d. (٩٧)

διδαχή و άσκησις و έπιμέλεια^(٩٧). إن هذا المذهب الذي نقّحه أفلاطون أصبح فيما بعد من بين المذاهب الشائعة في مجال نظرية الأدب القديمة.

الوحدة العضوية :

من أهم المبادئ التي وضعها أفلاطون في مجال الفن هو مذهب الوحدة العضوية الذي اعتبره شرطاً من الشروط الأولية للفن . يظهر ذلك في صورة أوضح في محاوره فايدروس حيث يقرر أفلاطون أن كل عمل فني λόγος يجب أن يتركب كما يتركب الكائن الحي، له جسده الخاص وكذلك رأسه وقدماه، وأن يكون كل عضو متناسقاً ومتناسباً مع بقية الأعضاء^(٩٨) . هذا نلاحظ أن أفلاطون لا يعلي بالوحدة والتكامل أن يكون للعمل الفني بداية ووسط ونهاية^(٩٩) . بل يتطلب وحدة من نوع حيوي حيث يتناسب كل جزء من أجزائها ملئماً تتناسب أجزء الكائن الحي بعضها مع البعض الآخر حتي لا يمكن تغيير أو حذف أي جزء من أجزائها دون أن يخل ذلك بوحدة الكل^(١٠٠) . بهذه النظرية يكشف أفلاطون عن حقيقة أن الجمال الفني يكمن في وحدة التأثير في مبدأ واحد مفعّم بالحيوية . إن هذا المذهب كان من أهم المذاهب التي تناولها القدماء من بعده . لم يقتصر هذا المذهب علي موضوعات الحوار أو الخطابة فقط . ففي محاوره جورجياس يتحدث أفلاطون عن الفن بوجه عام حيث يقول إن الفنان يرتب كل شئ في نظام معين ويجعل كل جزء متآلفاً مع الأجزاء الأخرى حتي يخرج عمله كلاً منظماً ومتناسكاً^(١٠١) . وفي محاوره أخرى يقرر أفلاطون أن الهارموني والإيقاع في الشعر يجب أن يتبعاً أيضاً في موضوع القصيدة^(١٠٢) . هذا يصبح مذهب الوحدة الفنية في نظر أفلاطون مطلباً عاماً . لقد كان أول من لفت الأنظار إلي منطقة الفن وإلي الروابط الحيوية المتصلة بالوحدة العضوية.

تصنيف الشعر :

لم تقتصر ملاحظات أفلاطون عن الفن علي مبادئ ذات طابع عام . فلقد

Ibid., 264 c. (٩٨)

Idem, Parmenides, 145 a. (٩٩)

Grube, Op. Cit., p. 58. (١٠٠)

Plato, Gorgias, 503 c. (١٠١)

Idem, Rep., 398 d. (١٠٢)

أرتبط به مذهب تصنيف الشعر إلي أشكال وأساليب. إن تمييزه بين الديثورامبوس - أي الشعر الغنائي - والشعر الدرامي والشعر الملحمي يشكل الأسس التي قام عليها تصنيف الشعر فيما بعد. إن له ملاحظات قيمة حول نوع واحد علي الأقل من هذه الأنواع الثلاثة وهو الشعر الدرامي. تتشابه ملاحظاته عن التراجيديا والكوميديا في أغلب الأحيان وإن كان يري أن التراجيديا أدني من الشعر الملحمي في محاوره واحدة من محاوراته (١٠٣). يري أفلاطون أن التراجيديا المثالية *ἀληθεστάτη* هي محاكاة لحياة أفضل وأنبل، ويشبه الشعراء التراجيدين الممتازين بالمشرعين وأهل الخير في مجتمعهم (١٠٤). أما من ناحية الجانب السيكولوجي في التراجيديا فإنه يقبل فكرة «الخوف» و«الشفقة» التقليدية التي سبق أن نادي بها جورجياس (١٠٥). أما مذهب التطهير الذي يظهر فيما بعد عند أرسطو (١٠٦) فلا نجد له أثراً واضحاً عند أفلاطون، وإن كان يشير في بعض الأحيان إلي بعض المبادئ التي تقوم عليها هذه النظرية. يظهر ذلك - علي سبيل المثال - في إشاراته إلي حركة الأطفال وإلي مشاعر الباخيات (١٠٧)، أو إلي الخوف أو السرور الذي ينتج عن مشهد تراجيدي. إنه يشير إلي سلسلة من الأحاسيس والمشاعر المختلطة مثل الغضب والخوف والشر وغيرها التي لا تخلو من إدخال البهجة علي النفس بالرغم من أنها قد تبدو مؤلمة (١٠٨). هكذا يضع أفلاطون الأسس التي سوف تقوم عليها فيما بعد مناقشة الجانب السيكولوجي للتراجيديا (١٠٩).

الكوميديا :

لا تقل أهمية ملاحظات أفلاطون في مجال الكوميديا عنها في التراجيديا، إذ يمكن القول إن هذه الملاحظات كانت سببا في ظهور نظرية الضحك في العالم القديم. يري أفلاطون أن جوهر الكوميديا يكمن في السرور الشرير الذي تتسبب إثارته في ضرر الآخرين. إن مثل ذلك السرور ينشأ عن الجهل الذاتي أو الخداع

I dem, Laws., 658 d (١٠٣)

I bid., 817 b. (١٠٤)

I dem., Rep., 605 d; 987 b-d; Phaedrus, 268 c. (١٠٥)

(١٠٦) انظر ص ١٢٠ أدناه.

Plato, Laws, 790 d-e. (١٠٧)

I dem, Philebus, 47 d - 48a. (١٠٨)

Taylor, Op. Cit., pp. 418 sq. (١٠٩)

الذاتي مثلما يحدث عندما يتخيل فرد نفسه أكثر حكمه أو أكثر رشاقة أو أكثر شجاعة مما هو عليه في الواقع . إن هذا الجهل الذاتي يجب أن يتصف به شخص أضعف من أن يلحق الأذى بغيره وإلا فسوف لا يصبح تصرفه مصدراً للضحك بل سيصبح مصدراً للخطر^(١١٠) . ذاك هو جوهر مفهوم أفلاطون لفن الكوميديا ، إنه خداع النفس غير المؤذي الذي يبعث علي الضحك الذي هو بدوره سرور شرير يؤدي إلي الانفعال . إن أفلاطون يتفق هنا مع التعريف الحديث للضحك علي أنه سعادة مفاجئة تنشأ من مفهوم مفاجئ لسمو في نفوسنا عن طريق المقارنة بضعف الآخرين أو بضعف كان في نفوسنا في وقت سابق^(١١١) . يذهب أفلاطون إلي أبعد من ذلك حيث يرى أن العاطفة التي تنشأ بهذا الشكل ذات نوع مختلط ، فهي خليط من حقد ذي نغمة مؤلمة وابتهاج ذي نغمة سارة . كما يرى أن الضحك يأتي نتيجة اكتشاف بعض الدقائق في الأصدقاء الذين نتعاطف معهم^(١١٢) . هذا يبدو أن أفلاطون يلمح إلي حقيقة عميقة ، إذ أن الضحك الحقيقي ينشأ عندما يكون الشخص محبوباً . أما عندما يكون غير محبوب فلا ينشأ الحقد ، والحالة الأخيرة لا تطبق علي الكوميديا . لذا فإن أفلاطون لا يرضي عن كل هجاء شخصي أو كل سخرية جادة سقيمة وبالتالي فإنه لا يرضي عن الكوميديا التي ينتج عنها مزاح غير بري^(١١٣) . إنه يرى أيضا خطورة شديدة في سوء استخدام الكوميديا وفي المغالاة في إثارة الضحك ، فالمبالغة في الضحك تقود إلي أعمال العنف ، والإنسان الذي اعتاد علي السخرية من الآخرين ينسي كيف يكون جاداً ويفقد هيئته^(١١٤) . إن أفلاطون يتفق في ذلك مع قول سقراط إنه يجب استخدام الضحك مثل استخدام الملح^(١١٥) . لكنه يرى أيضا أن الكوميديا لا تخلو من فوائد طالما أنها توسع مداركنا عن الطبيعة البشرية وتشير إلي الأعمال التي تثير السخرية والتي يجب ألا نفعلها^(١١٦) . إن الأفعال الجادة لا يمكن فهمها دون مقارنتها بالأفعال المضحكة^(١١٧) .

Plato, Philebus, 48 b - 49 c. (١١٠)

Butcher, Aristotle's Theory of poetry And Fine Arts, p. 374. (١١١)

Plato, Op, Cit., 49 c. (١١٢)

I dem, Laws, 935 c. (١١٣)

Ibid, 935 b. (١١٤)

Stobaeus, Florilegium, 3, 34, 18. (١١٥)

Grube, Op. Cit., p. 64. (١١٦)

Plato, Laws, 816 d. (١١٧)

الخطابة :

فيما يتعلق بالخطابة فقد أبدى أفلاطون بعض الملاحظات التي أصبحت فيما بعد مثاراً لمناقشات عديدة. إنه يبدأ أولاً بنقد قاس للحركة التي تزعمها جورجياس وثراسيماخوس. في محاوره جورجياس يتهم أفلاطون نظام التعليم بأكمله في ألفاظ قاسية ثم يواصل اتهامه في محاوره فايدروس حيث يقدم مقترحات أكثر إيجابية ويوسع مجال المناقشة لتشمل الخطابة بأكملها بما فيها الأسلوب اللثري بوجه عام. إن أول اتهام يوجهه أفلاطون هو أن الخطابة كما يمارسها معاصروه لا تهتم بالصدق أو العدالة^(١١٨). ولما كانوا ينظرون إليها علي أنها فن الاقناع فقد أصبح هدفها الرئيسي قلب الحقائق وإثارة انطباعات زائفة عن طريق استخدام اللغة الراقية والمناقشات المضللة وكل الحيل الممكنة لقيادة غير شريفة للجماعات الشعبية. لذا فإن أفلاطون يري أنها رياء وزيف^(١١٩). إنها مجرد وسيلة لدغدغة الذوق بواسطة الكلمات والجمل وتقديم نوع من السرور الزائف للأشخاص الجاهلين^(١٢٠). لم يستطع أفلاطون أن يكتشف في الخطابة المعاصرة الصفات الضرورية للفن. لم تكن في نظره أكثر من محاولات لعقول قوية عنيفة برعت في السيطرة علي الرجال، إنها مجرد براعة مكتسبة عن طريق المران لا تقوم علي أي أساس سليم أو منطقي^(١٢١). إنها مجرد خدوش سطحية لا تعالج موضوعات جوهرية بل مجرد مبادئ أولية في الفن. إنها تحتاج إلي مزيد من الأبحاث التحليلية ومزيد من المعالجة المنطقية مع الاهتمام بالأشياء المهمة فعلاً. يجب عليها - في رأي أفلاطون - أن تتبع مبادئ رئيسية معينة : المعرفة الكاملة بالموضوع المراد تناوله^(١٢٢)، الاستعداد الطبيعي، المعرفة الكاملة بالفن، التدريب المستمر.

ينتقل أفلاطون بعد ذلك إلي طبيعة فن الخطابة فيؤكد علي ضرورة وجود تتابع طبيعي أو ضروري للفكر الذي يحدد شكل العمل الفني ويمنحه نوعاً من الوحدة العضوية^(١٢٣) لأن الحديث (أو الكتابة) الجيد يتطلب نظرة واضحة

I dem, Gorgias, 453 sqq. (١١٨)

I bid, 462 c. (١١٩)

Taylor, Plato, pp. 381 sq. (١٢٠)

Plato, Gorgias, 463 b; Phaedrus, 260 c. (١٢١)

I dem, Phaedrus, 260. (١٢٢)

I bid., 264 c. (١٢٣)

للموضوع ككل، إذ يجب أن تكون هناك خطة مترابطة متماسكة وترابط تام بين الأجزاء وروابط حية تحكم كل البناء الفني كما يجب أيضا تطبيق النظريات النفسية في الخطابة^(١٢٤). فكما أن علي الطبيب أن يراعي طبيعة أجساد مرضاه فكذلك علي الخطيب (أو الكاتب) الجيد أن يراعي طبيعة نفوس مستمعيه^(١٢٥). عليه أن يكون مدركاً لطباعهم وأمزجتهم المختلفة وعن الوسائل التي يمكن أن تؤثر فيهم وعن اللحظات المناسبة التي يمكن أن يخاطبهم أثناءها. عندئذ فقط يمكن أن يقال إن الخطيب (أو الكاتب) يتحدث بمعرفة كاملة. هكذا يري أفلاطون أن المعرفة العلمية لتشكيل عقول البشر شئ ضروري بالنسبة للكاتب أو المتحدث الجيد.

ملاحظات متنوعة :

تلك كانت أهم وأقدر المذاهب الأدبية التي أبدعها أفلاطون. إنها تتضمن أفكاراً أساسية حول طبيعة فن الشعر ومبادئ ضرورية لفن كتابة التراجيديات والكوميديات وفن كتابة النثر علي السواء. ليس من المستبعد القول إنها ذات قيمة فريدة خالدة كافية لتجعله واحداً من بين الرواد العظام في مجال النقد الأدبي. لكن ذلك لم يكمل بعد قصة مساهماته الفعالة في مجال تطور النقد الأدبي. ففي محاوراته يوجد قدر أكبر ومزيد من الآراء. إنها آراء يبدئها أفلاطون بصورة عابرة علي هذا الجانب أو ذاك من جوانب فنون الأدب المختلفة وتلميحات عابرة إلي مذاهب معاصرة واقتراحات حول وظيفة النقد الأدبي. إن كل هذه الآراء والتلميحات إن لم تكن ذات قيمة جوهرية فإنها دون شك ذات قيمة تاريخية.

من هذه الآراء رأيه في وظيفة الشعر حيث يري أفلاطون أن وظيفة الشعر لا تقتصر فقط علي إدخال البهجة والسرور. ففي محاوره فيلبوس - علي سبيل المثال - فإن الدرجة القصوي من السرور تأتي في الترتيب الخامس من بين الفضائل، وأن الشعر كمجرد أداة لمنح السرور والبهجة يمكن أن يتساوي مع فن السفسطة أو فن «إنضاج الفطائر»^(١٢٦). إنه يعترف بوجود بهجة نظرية في الشعر^(١٢٧)، لكنه لا يرضي أبداً أن تكون وظيفة الشاعر هي نقل هذه البهجة إلي الآخرين. إن الغرض الحقيقي والإساسي للشعر - في رأيه - هو ليس إلا التأثير

Ibid., 270 sqq. (١٢٤)

Grube, Greek And Roman Critics, p. 60. (١٢٥)

Plato, Gorgias, 462 sqq.; Rep., 373 b- c. (١٢٦)

Idem, Laws, 667. (١٢٧)

علي شخصية المرء وتشكيلها وإظهار أفضل ما هو مختبئ بين ثنايا النفس البشرية، وبالتالي فإن الشعر يساعد البشر علي تحسين حياتهم وبناء عالم أكثر قرباً إلي رغبة النفس. وبالتالي أيضا فإنه يميز فن نظم الشعر بأنه فن يمتاز بصرامة وقيد عنيف وهو الانطباع الأول للمثالية الكلاسيكية في الفن بمتطلباته الأولية للبساطة القائمة علي النظام والتمسك بالتقاليد . لم تكن الفكرة رد فعل سببه التعقيد الهلامي السائب للفن في عصر أفلاطون بل كان سببها موقفه المعارض حيث يري أن الوسائل البسيطة والعادية ضرورية بالنسبة لاهتمامات النفس البشرية وذوقها. إن هذه الفكرة موجودة في كل آرائه في ضرورة وجود وحدة عضوية ونظام عام وفي ضرورة وجود التناسب والتناسق الذي يميز أغلب النقاد اللاحقين. لذلك فإنه غالباً ما يرفض مظهر التعارض في الأسلوب وفي اللحن وفي الإيقاع^(١٢٨)، ويهاجم المؤثرات المختلفة الساخرة التي كانت ظاهرة من مظاهر الدراما المعاصرة^(١٢٩) ويطالب بأن يكون النص مناسباً للسامع (أو القارئ)^(١٣٠). إنه يمتدح رأي بروديكوس حول المبدأ الضروري في كل أنواع التعبير الفني وهو ألا يكون طويلاً أو قصيراً بل متوسطاً أو ذا طول مريح^(١٣١). بالإضافة إلي ذلك فإنه يناقش في أكثر من مكان إمكانية وضع قوانين دائمة للتذوق الفني^(١٣٢)، مثل تلك القوانين التي تحكم الطابع العام للموسيقى والنحت عند المصريين القدماء والتي يرجع تاريخها إلي عصر متناه في القدم. من الممكن أن يتطور الفن الذي يتميز بالصدق الطبيعي والصواب لكن لا يجب أن تمثل التجديدات خروجاً عن الأدب الرفيع. حقاً إنه يرضي عن قولبة الفن كما سيحدث بعد ذلك أثناء عصر النهضة الأوربية لكنه كان ينادي بالفكرة دون أن يفكر فيما سوف يحدث للأدب من تغيير بعد عصره. وفي محاورات أخرى نلاحظ أنه يزرع تحت سيطرة الحس التاريخي عندما يتتبع - علي سبيل المثال - تطور المجتمع في محاورتي الجمهورية والقوانين، لكن ذلك لا يدخل في نطاق مناقشة موضوعات النقد أو التذوق الفني.

هناك ملاحظات أخرى يبدئها أفلاطون - وإن كانت أقل أهمية - حيث يشير إلي بعض النظريات الشائعة في عصره أو يعبر عن اتفاقه مع بعض

I dem, Rep. 399. (١٢٨)

I bid., 397. (١٢٩)

I dem, Phaedrus, 270. (١٣٠)

I bid, 267 b. (١٣١)

I dem, Laws, 656 sqq., 797 sqq. (١٣٢)

النظريات التي أصبحت معروفة فيما بعد. يحدث ذلك عندما يقسم كل الكتاب إلى فئتين : الأولى تشمل الذين يكتبون كلاماً موزوناً مثل الشعراء، والثانية تشمل الذين يكتبون كلاماً غير موزون مثل كتاب النثر^(١٢٣). إنه يستفيد هنا من المفهوم العام للشعر حيث تكون وحدة الوزن هي العنصر الرئيسي. إنه مفهوم يظهر معدلاً فيما بعد عند أرسطو. وفي محاورات أخرى يشير أفلاطون لأول مرة إلى العدالة الشعرية^(١٢٤)، ذلك المذهب الذي يسوي مساواة مثالية بين حظ كل من الشرير والخير والذي قدر له أن يظل باقياً لمدة طويلة في مجال الفكر النقدي. ولأول مرة أيضاً تظهر عنده فكرة أن الشعر وظيفته «التخليد»^(١٢٥)، وهي فكرة تظهر بعد ذلك عند هوراتيوس وعند شعراء عصر النهضة الأوربية فيما بعد. كما يردد أيضاً القول الشائع بأن الحب هو المصدر الرئيسي للإلهام في الشعر^(١٢٦). إنه يستشهد في هذه النقطة بقول الشاعر التراجيدي بوريبيديس «لمسة من الحب يصبح كل شخص شاعراً بالرغم من أنه لم يكن قادراً علي نظم الشعر من قبل»^(١٢٧). كما يجب ألا ننسى الفكرة التي يطرحها حول الوحدة الدائمة للمواهب الشعرية^(١٢٨). لقد رأي معاصرو أفلاطون أن الموهبة في كتابة الكوميديا تختلف عنها في كتابة التراجيديا وذلك لأن كلا من الكاتب التراجيدي والكاتب الكوميدي يتلقي الوحي من موسية مختلفة^(١٢٩). فمن يستطيع أن ينظم تراجيديا بطريقة فنية يستطيع أيضاً أن ينظم كوميديا^(١٣٠). كما أن له بعض الملاحظات عن الأسلوب واللغة وخاصة عندما يشرح مفهومه عن الأسلوب علي أنه مرآة صادقة للشخصية^(١٣١). لقد مهدت هذه الفكرة لظهور مذهب Vir bonus الذي يري أن المبادئ الأخلاقية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببراعة المرء في الحديث، وهو ما ظهر بعد ذلك في العصور التالية في القول المأثور «الأسلوب هو الرجل». بالإضافة إلى ذلك فإن أفلاطون هو أول من حاول أن يدقق في قواعد النحو. ففي محاوره كراتولوس علي وجه

Idem, Phaedrus, 258 d; Ion, 534 c. (١٢٣)

Idem, Rep., 392 a ; Laws, 660 e. (١٢٤)

Idem, Symp., 209 c. (١٢٥)

Taylor, Op. Cit, pp. 220 sqq. (١٢٦)

Plato, Sump., 196 c. (١٢٧)

Taylor, Op. Cit., p. 234. (١٢٨)

Plato, Ion, 536 a - b. (١٢٩)

Idem Sump., 223 d. (١٣٠)

Wimsatt, Op. Cit., p.6 n.4. (١٣١)

Plato, Rep., 400 d. (١٣٢)

الخصوص يناقش أفلاطون أصل اللغة وطبيعتها في ضوء النظريات الشائعة . طبقاً لكراتولوس الذي تأثر بآراء هيراكليتوس فإن الكلمات ظهرت بالطبيعة، إنها الصور الطبيعية للأشياء، المرئية بينما يري هرموجينيس Hermogenes أن اللغة شيء تقليدي مفروض بالقوة وبالتالي فهو قابل للتعديل حسب الطلب . إن نظرية أفلاطون تجمع بين الرأيين . إنه يري أن اللغة قامت أساساً علي الطبيعة ثم عدلت بعد ذلك بواسطة التقاليد . هكذا نري في نظرية أفلاطون مبادئ قام عليها فيما بعد النقاش حول مذهب القياس analogy واللاقياس anomaly . كما أن أفلاطون يري أن الصدفة تلعب دوراً في التطور اللغوي أي أن اللغة عرضة للتأثيرات الأجنبية والتأثيرات الناتجة عن مرور الزمن^(١٤٣) . بالإضافة إلي ذلك فإنه يقوم بتحليل الكم الصوتي للحروف المختلفة مشيراً - علي سبيل المثال - إلي الخشونة في الحروف ϕ و ψ ، σ ، γ وإلي سلامة حرف λ والتأثيرات الدائرية لـ \circ ممهداً الطريق لمن جاء بعده في مجال الدراسات اللغوية^(١٤٤) .

أفلاطون والنقد

بقي أن نتحدث عن المساهمات التي قدمها أفلاطون كناقد حكم، وعن ملاحظاته عن المناهج والمقاييس المختلفة في إصدار الأحكام النقدية، وتعليقاته المتكررة علي النصوص الأدبية الموجودة في عصره . إنه يرفض أن يكون الإحساس بالبهجة أو السرور هو المعيار الوحيد الرئيسي في الحكم علي مدي جودة الأدب . ذلك لأنه - كما رأينا - يرفض أن يكون الغرض الرئيسي للأدب هو إدخال البهجة أو السرور . لهذا فإنه يبدو متوافقاً مع نفسه حين يقرر أن الأدب يجب الحكم عليه بمقاييس أخرى^(١٤٥) . بالإضافة إلي ذلك فإنه يري عدم صلاحية مبدأ إدخال السرور بمقياس إذ أن معني السرور والبهجة يختلف عند الطفل عنه عند الشاب عنه عند الرجل المسن^(١٤٦) . إن المقياس الحقيقي لقيمة الأدب هو المصادقية وليس البهجة التي يتسبب في منحها^(١٤٧) . لكن أفلاطون في نفس الوقت يري أن لكل فن سحره الخاص وأن من الممكن قياس جودة المقطوعة الأدبية بناء علي ما تبعثه في النفس من بهجة كما أنه يشترط أن يستوفي الناقد كل الشروط

Taylor, Op. Cit., pp.77 sqq. (١٤٣)

Plato, Cratylus, 427. (١٤٤)

Grube, Op. Cit., pp. 62 - 63. (١٤٥)

Plato, Laws, 658. (١٤٦)

Ibid., 667-9. (١٤٧)

التي يجب أن تتوافر في القاضي. أما عن البهجة نفسها فيجب أن يتوافر فيها شروط البهجة التي لا يشعر بها المرء العادي بل أفضل الرجال وأكثرهم ثقافة وخاصة الرجل الذي يتميز عن غيره في الفضيلة والتعليم^(١٤٨). فالناقد الحقيقي هو الذي يتميز بالحكمة والشجاعة والذي يكون قادراً علي أن يقود الآخرين لا أن ينقاد للآخرين. إن أفلاطون لا يرضي عن النظرة القائلة بأن الرأي العام هو المقياس علي جودة الأدب أو عدم الجودة. إن هذه النظرية - في رأي أفلاطون - هي التي أدت إلي النتائج الوخيمة في عصره^(١٤٩). أما عن الشروط التي يجب توافرها في الناقد فهي معرفته للشعر بوجه عام والمبادئ الأولية لفنه بوجه خاص^(١٥٠).

إن الملاحظات التي يوردها أفلاطون في محاوره إيون حول نقد هوميروس كان لها أثر كبير علي الكتاب فيما بعد، وكذلك أيضاً تعليقاته علي المناهج المضللة لبروتاجوراس وغيره في محاولاتهم لتقويم قصيدة لسيمونيديس. إن أفلاطون يسخر من المراوغات الكلامية التي يتصف بها النقاد المعاصرون. لكنه في نفس الوقت يعبر عن تقديره للفت الانتباه إلي الصلعة في القصيدة وغازاة تفاصيلها الساحرة ، ويؤكد أن التفسير الصحيح للقصيدة يكمن في معناها ككل وليس في كل جملة علي حدة^(١٥١). كما أن له بعض الملاحظات حول أعمال الخطباء وكتاب النثر المعاصرين وخاصة نقده للخطيب ليسياس الذي يتصف - في رأي أفلاطون - بمشاعره الرقيقة ووضوح الأسلوب لكنه يتصف أيضاً بإهماله في ترتيب الأفكار وتماديته في التكرار^(١٥٢). لقد برع أفلاطون في استخدام الاقتباس الساخر Parody الذي أصبح علي يديه فناً جميلاً. يظهر ذلك في اقتباسه للسلوك التقليدي لبروتاجوراس والأسلوب الرنان المتحذلق لهيباس^(١٥٣). كما يقتبس اقتباساً ساخراً - في المأدبة علي لسان باوسانياس - الخدع التافهة للإيقاع والإهمال في ترتيب الأفكار وهو ما كان شائعاً في عصره^(١٥٤). كما يقتبس أيضاً الأسلوب المتكلف لأجاثون^(١٥٥). إن أفلاطون عن طريق هذه الاقتباسات الساخرة

Ibid., 658 e. (١٤٨)

(١٤٩) أنظر ص ٩١ أعلاه .

Plato, Ion, 532 c. (١٥٠)

Idem, Protagoras, 344 b. (١٥١)

Idem, Phaedrus, 234 c - 235 a, 264. (١٥٢)

Idem, Protagoras, 337 sqq.; Gorgias, 448 c. (١٥٣)

Idem, Sump. 180 sqq. (١٥٤)

Ibid., 194 c - 197 c. (١٥٥)

لا يورد ملاحظات نقدية حول كاتب معين بل إن ملاحظاته يمكن أن تنطبق علي أغلب الكتاب المعاصرين واللاحقين .

إن نظرة فاحصة لأعمال أفلاطون تؤكد عظمته كناقّد أدبي وأن أعماله تعتبر بداية النظرية الأدبية . إن ما فعله أفلاطون هو أنه جعل من النقد الأدبي شيئاً ممكناً . فلقد حث أفراد البشر علي التفكير، منحهم الإلهام وقدم إليهم الارشادات في مجال النقد الأدبي والفني وقدم في نفس الوقت أفكاراً ذات فائدة للأجيال التالية . كما أننا لن ننسي ملاحظاته ذات الطبيعة المتحدية . إنه لم يترك موضوعاً دون أن يناقشه . ناقش مشكلة المصطلحات الفنية والمحاكاة والإلهام - وطبيعة الأدب ووظيفته ومقوماته وغير ذلك من المشاكل الأدبية التي مازالت مثار مناقشات حادة حتي الآن . إنه يمثل سلوكاً إيجابياً بناء في مجال النقد . مناهجه ونتائجه التي توصل إليها ذات قيمة فائقة وأثر خالد . وضع النقد منذ اللحظة الأولى في مكانة سامية وكان لديه دائماً ما يقول للأجيال التالية . توقف علي يديه الشعر عن أن يكون مجرد صنعة وأصبح أسمى وأقدس الأنشطة البشرية . إن تأثير أفلاطون في مجال النقد الأدبي مازال باقياً حتي الآن ، كما أنه يعتبر واحداً من أعظم النقاد ، حامل الشعلة ، قائداً لخطوات البشر نحو الجانب الروحاني من الفن .

أرسطو

طبيعة أعماله :

ليس من الضروري أن يكون التلميذ نسخة طبق الأصل من أستاذه . لقد اختلف التلميذ أرسطو عن أستاذه أفلاطون في المنهج والأسلوب والتفكير وغير ذلك من الصفات اللازمة للمفكر^(١٥٦) . كان منهج أفلاطون منهجاً إجمالياً ، لكن منهج أرسطو منهج تحليلي . رأي أفلاطون كل شيء في ضوء علاقته بكل شيء آخر ، رأي كل شيء علي أنه جزء من الميدان الكامل للمعرفة . لكن أرسطو يتناول كل فرع من فروع المعرفة علي حدة . إنه غالباً ما يتناول الموضوع الواحد في مقال مستقل ، ويلتزم التزاماً كاملاً بالحدود التي رسمها لنفسه . كتاب فن الشعر - علي سبيل المثال - يتناول معايير الشعر الجيد وخاصة الشعر التراجيدي . إنه لا يتناول وظيفة الشعر في المجتمع ولا يثير هذا الموضوع . لا يعني ذلك أن أرسطو يعتبر هذا الموضوع غير ذي أهمية بل لأنه سبق وتناوله في مقال آخر بعنوان السياسة ، ثم يعتبر في مقال فن الشعر الرأي الذي وصل إليه في مقال السياسة أمراً مسلماً به . ظل أرسطو عضواً في أكاديمية أفلاطون لمدة عشرين عاماً . إنه يبدأ من حيث انتهى أستاذه أفلاطون ، وعندما يختلف معه فإن مناقشاته تبدو في شكل إجابات علي تساؤلات أستاذه . لقد وجد أفلاطون إنه من الصعب الاعتراف بأي نوع من أنواع المعرفة سوي المعرفة القائمة علي الفلسفة . لذا جاء مقال الأخلاق الأرسطي ليؤكد أن الإنسان يستطيع أن يقضي حياة سعيدة نافعة دون أن يكون فيلسوفاً ، وبالتالي فقد أكد أرسطو علي حتمية الفضيلة الأخلاقية والحكمة العملية . وبالمثل فإن مقال فن الخطابة يكشف عن المعرفة المحدودة اللازمة بالنسبة للخطيب والشخص الذي يتولي المناصب العامة . كما أن أرسطو يحلل فن التعبير بالكلمات - أي الخطابة - كما يحلل في مقال فن الشعر فن كتابة التراجيديا . إن في كل من المقالين - فن الخطابة وفن الشعر -

Atkins, Literary Criticism in Antiquity, Vol. I, p. 71. (١٥٦)

يشرح أرسطو علي نطاق واسع النظريات الأفلاطونية أو ينقحها أو يعدلها^(١٥٧).

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون، ومنافسه الأعظم علي عرش الفلسفة في العالم القديم. إنه سيظل أبداً واحداً من أعظم الرواد في تاريخ الفكر الإنساني، بل ربما يكون الأكثر تأثيراً بين جميع الكتاب سلباً أو إيجاباً^(١٥٨)، فلم ينفرد كاتب مثله بعدد هائل من المؤيدين أو المعارضين^(١٥٩). كتب مجموعة من الأعمال للطبقة العامة والخاصة بأسلوب حاز إعجاب كل من الناقدين الرومانيين المعروفين شيشرون وكوينتيليانوس^(١٦٠). لم يحتفظ التاريخ بنصوص أغلب تلك الأعمال وإن كانت قد وصلتنا معلومات كافية عن محتوياتها^(١٦١). أوصي أرسطو بكتبه إلي ثيوفراستوس الذي جاء بعده رئيساً للوكيون وهو الذي شيد المباني التي كانت تستخدم فيما بعد لإلقاء الدروس. ثم آلت كتب أرسطو بعد ذلك إلي تلميذه نيلئوس Neleus من اسكسيس Skepsis. تسلمها من بعده ورثته الذين كانوا لا يدركون قيمتها فألقوا بها في مخزن رطب تحت الأرض خوفاً من أن تقع في قبضة أتالوس Attalus ملك برجا موم Pergamum الذي كان ينوي حينذاك أن ينشئ مكتبة ينافس بها مكتبة الاسكندرية. ثم آلت هذه الكتب بعد ذلك إلي أبيليكون Apellikon من جزيرة تيروس Teos الذي كان أديباً ذواقة مغرم بالآداب حيث قام بنشرها بعد أن كان قد أصابها التلف^(١٦٢). وعندما وصل سوللا إلي أثينا استولي علي مكتبة أبيليكون ونقلها إلي روما وأودعها في مكان أمين. هناك اهتم بها اثنان من كبار العلماء هما تيرانيون Tyrannion النحوي وأندرونيكوس Andronikos من جزيرة رودوس. عكف العالمان علي دراسة أعمال أرسطو تمهيداً لنشرها. لكن طمع الناشرين لم يمنحهما الفرصة الكافية لدراستها دراسة مستفيضة دقيقة وسرعان ما نشرت هذه الأعمال قبل إتمام دراستها^(١٦٣).

(١٥٧) Grube, Greek And Roman Critics, p. 66.

(١٥٨) Blamires, History of Literary Criticism, p.1

(١٥٩) Rose, Greek Litature, pp. 269 sqq.

(١٦٠) Cicero, Epist., I, 9; Acad., II, 38, 119; Top., I, 3; De Inevent., II, 2, 6; De Orat., I, 11, 49; De Fin., I, 5, 14; Epist. Ad Att., II, i; Quintilian, Inst. Orat., 11.

(١٦١) عبد الرحمن بدوي، أرسطو، ص ١٨ وما بعدها، أرسطوطاليس، فن الشعر، ص ٤٥-٤٧.

(١٦٢) نفس المؤلف، أرسطو، ص ٥١.

(١٦٣) Strabo, xiii, 1, 54, Plutarch, Sulla, 26.

لا تقل مكانة أرسطو في الشرق عنها في الغرب. أثني عليه ابن سينا كما بجله ابن رشد. يذكر ابن رشد أن القدامي كانوا يسمونه «إلهياً وأنه يستحق أن يكون إلهياً أكثر من أن يدعي بشرياً» (١٦٤). يقول ابن سينا في خاتمة كتاب السفسطة: وأما أنا فأقول لمعشر المتعلمين والمتأملين للعلوم : تأملوا ما قاله هذا العظيم، ثم اعتبروا أنه هل ورد من بعده إلي هذه الغاية - والمدة قريبة من ألف وثلثمائة وثلثين سنة - من أخذ عليه أنه قصر، وصدق فيما اعترف به من تقصير، بأنه قصر في كذا، وهل نبغ من بعده من زاد عليه في هذا الفن زيادة؟ كلا، بل ما عمله هو التام الكامل والقسمة تقف عليه، وتمنع تعديه إلي غيره. ونحن مع غموض نظرنا - كان أيام انصبابنا علي العلم، وانقطاعنا بالكلية إليه، واستعمالنا ذهننا، أذكى وأفرغ لما هو واجب - قد اعتبرنا، واستقرينا، وتصفحنا، فلم نجد للسوفسطائية مذهباً خارجاً عما أورده (١٦٥).

حياته :

ولد أرسطو في بلدة استاجيرا Stageira في مقدونيا عام ٣٨٤ ق.م. كان والده طبيباً يعمل في خدمة أمينتاس Amyntas الثالث المقدوني. إهتم أرسطو منذ صباه بدراسة العلوم. تلقى تعليمه في المراحل الأولى في أثينا حيث وصل إليها وهو في السابعة عشر من عمره (١٦٦). والتحق بأكاديمية أفلاطون وظل يدرس هناك لمدة عشرين عاماً وحتى وفاة أفلاطون في عام ٣٤٧ ق.م. واصل أرسطو أثناء هذه المدة دراسة العلوم علي يد أساتذة آخرين بالإضافة إلي دراسة الفلسفة علي يد أفلاطون. في عام ٣٤٧ ق.م ذهب أرسطو إلي آسيا الصغرى حيث درس علي يد أحد تلاميذ الأكاديمية السابقين هرمياس Hermeias الذي كان قد أصبح في ذلك الوقت حاكماً علي مدينة أটারنيوس Atarneus. ظل هناك ثلاث سنوات يدرس علم الأحياء دراسة عملية علي شواطئ لسبوس. هناك تزوج من ابنة أخت هرمياس وابنته بالتبني. بعد أن لقي هرمياس مصرعه علي يد الفرس في عام ٣٤٣ ق.م. ذهب أرسطو إلي مقدونيا حيث استقبله الملك فيليب المقدوني الحليف السابق لهرمياس وعينه معلماً خاصاً لابنه الصبي الذي عرف فيما بعد باسم

(١٦٤) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تأليف أبي الوليد بن رشد، تحقيق وتعليق محمد سليم سالم، ص ٢ وما بعدها.

(١٦٥) ابن سينا، الشفاء، المنطق، السفسطة، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني، ص ١١٤ ١١٥.

(١٦٦) Sinclair, History of Greek Literature, p. 400.

الاسكندر الأكبر^(١٦٧) . تضاربت الآراء حول تأثير أرسطو في تكوين شخصية الاسكندر الأكبر. لكن من الواضح أن الصبي قد تأثر بتعاليم أستاذه في مجال السياسة ودراسة العلوم. يؤكد ذلك اصطحاب الاسكندر الأكبر لمجموعة من العلماء والمكتشفين أثناء غزواته في المناطق الشرقية. عندما تسلم الاسكندر السلطة في عام ٣٣٦ ق.م. كان أرسطو قد بلغ الثامنة والأربعين من العمر. عندئذ عاد أرسطو إلي أثينا بعد موت سبوسيبوس Speusippus - الذي تولي رئاسة الأكاديمية بعد موت أفلاطون في عام ٣٤٧ - حيث أصبح منصب رئاسة الأكاديمية شاغراً. ربما كان أرسطو يطمح في أن يتولي رئاسة الأكاديمية، لكن أحداً لم يعرض عليه ذلك. يبدو أنه قد غضب فترك الأكاديمية وأسس اللوكيون Lykeion. أكتسبت مدرسته الجديدة اسمها من المكان الذي أنشئت فيه، إذ أنها أنشئت علي مساحة من الأرض مجاورة لمعبد الإله أبوللون لوكيوس Lykeios الذي لم يكن يبعد عن أثينا بمسافة كبيرة^(١٦٨) . قضى أرسطو في رئاسة اللوكيوم مدة ثمان عشرة سنة. بعد موت الاسكندر الأكبر حامت حول أرسطو الشبهات، واتجهت نحوه أصابع الاتهام علي أنه كان صديقاً للاسكندر، لذا فقد وجهت إليه تهمة العقوق، لذلك هرب إلي مدينة خالكيس في منطقة يوبويا . ظل هناك حتي مات في عام ٣٢٢ ق.م.^(١٦٩)

مقال فن الشعر :

عرف العرب كتاب فن الشعر منذ العصر العباسي. نقله إلي العربية متي بن بشر بن يونس كما نقله أيضا يحيى بن عدي. لخصه الكندي ثم الفارابي ثم ابن سينا ثم ابن رشد . تأثر به العرب في مجال النقد واللغة وظهر ذلك واضحاً في أعمال كل من الجاحظ وابن المعتز وقدامة بن جعفر والآمدي والجرجاني وأبي هلال العسكري^(١٧٠) . وصلت إلينا ترجمة متي بن بشر بن يونس كاملة، كما وصلتنا أعمال ابن رشد وابن سينا. عرفت أوربا كتاب فن الشعر في العصور الوسطي عن طريق تلخيص ابن رشد الذي ترجمه العالم الألماني هرمان في القرن الثالث عشر. ظهرت أول ترجمة للكتاب باللغة اللاتينية في البندقية عام ١٤٩٨ م حيث نشرها جورجيو فلا Giorgio Vella . ظهرت أول طبعة باللغة

(١٦٧) عبد الرحمن بدوي، أرسطو، ص ص ٢٩ وما بعدها.

(١٦٨) المرجع السابق، ص ص ٢٤ وما بعدها.

(١٦٩) Dorsch, Classical Literary Criticism, p. 15.

(١٧٠) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طاليس، فن الشعر، ص ص ٥٠ - ٥٦.

الأغريقية في البندقية أيضا في عام ١٥٠٨ م بمعرفة جيوفاني لاسكاريس Giovanni Lascaris. بعد ذلك توالى الطباعات للكتاب في كل أنحاء أوروبا مع شروح وتصحيحات مختلفة : طبعة فرنشيسكو روبرتو Francesco Robertello (عام ١٥٤٨ م) ، طبعة مادجي Maggi ولومباردي Lombardi (عام ١٥٥٠ م) ، طبعة كاستلفيترو Castelvetro في فيينا (عام ١٥٧٠ م) ، طبعة بييركورني Corneille في باريس (عام ١٦٦٠ م) ، طبعة القس دو بدياك Abbe' D' Aubignac (عام ١٦٥٧ م) ، ثم طبعة نيقولا بوالو Nicolas Boileau (عام ١٦٧٤ م) . ثم توالى الطباعات والنشر والتفسيرات طوال قرنين من الزمان تقريباً حتي عام ١٨٣١ م حيث ظهرت طبعة بكر Bekker ، وطبعة رتر Ritter (١٨٣٥ م) ، وطبعة إبيرك Uberweg (١٨٧٠ م) وكريست Christ (١٨٧٨ م) . ثم جاء مرجوليوت Magoliouth الذي حقق النسخة العربية لمتي بن بشر بن يونس ونشرها مع التعليق عليها في عام ١٨٨٧ م ، ثم لحقه بايوتر Baywatter معتمداً أيضاً علي نسخة متي بن بشر بن يونس فنشر تحقيقه في عام ١٨٨٩ م ، ثم بوتشر Butcher في عام ١٨٩٥ م ، ثم تكاتش Tkatch في عام ١٩٢٨ م (الجزء الأول) و ١٩٣٢ م (الجزء الثاني) . ثم توالى بعد ذلك طباعات ودراسات لا حصر لها لمقال فن الشعر وهكذا أثار مقال فن الشعر مناقشات لا حصر لها عبر كل العصور (١٧١) .

طبيعته ومحتوياته :

نحن لا نعرف تاريخ تأليف مقال فن الشعر لأرسطو، لكن من المحتمل أنه كتبه في أثناء الجزء الأخير من حياته (١٧٢) . إذ أننا نجد فيه بعض الاشارات المباشرة أو غير المباشرة لبعض أفكار وردت في أعماله الأخرى مثل مقال الأخلاق ومقال السياسة ومقال الخطابة (١٧٣) . كما أننا نلاحظ وجود بعض الفجوات في المناقشة (١٧٤) . لذلك اختلف النقاد حول طبيعة المقال : هل كتبه أرسطو كاملاً ولم يصلنا سوي بعض فقرات فقط، أم أنه مجرد ملاحظات سجلها أحد التلاميذ

(١٧١) المرجع السابق، ص ١٢ - ٣٨ .

(١٧٢) Johnes, On Aristotle and Greek Tragedy, p. 11.

(١٧٣) يرى بعض الدارسين أن أرسطو كتب فن الشعر في عامي ٣٣٥/٣٣٤ وذلك قبل أن يكتب

السياسة والخطابة. أنظر : محمد سليم سالم، نفس المرجع، ص ٨.

(١٧٤) Cooper, Aristotelian Theory of Comedy, pp. 5 sqq.

أثناء الدراسة أو غير ذلك . لقد ثارت مناقشات عديدة حول هذه النقطة وظهرت أعمال كثيرة تناقش وتصحح وتغير وتبدل في النص الذي وصلنا (١٧٥).

يبدأ أرسطو مقال فن الشعر بتلخيص لموضوع عمله . إنه دراسة للأنواع الأدبية وهي الشعر الملحمي والشعر الدرامي والشعر الغنائي (١٧٦) . إنها نفس الأنواع التي سبق تعريفها في محاورات أفلاطون لكن أرسطو يتناولها بطريقة مختلفة عن طريقة أستاذه . تناقش الفصول الثلاثة الأولى بالتفصيل موضوع المحاكاة بمعناه الذي يظهر في محاورات أفلاطون التي كتبها في السنوات الأخيرة من حياته حيث يناقش موضوعات المحاكاة الشعرية والتي كان يعي أنها تصوير أو تقليد تلك النماذج من البشر والأنشطة وطريقة التقليد التي تختلف في كل نوع من الأنواع الثلاثة عن الآخر (١٧٧).

في الفصلين التاليين يتبع أرسطو أصل فن الشعر ونشأته وتطوره مشيراً إلى العوامل التي أدت إلى وجود اختلافات بين الشعر الغنائي الجاد وأشعار الهجاء أو السخرية وأيضاً الاختلافات بين التراجيديا والكوميديا والملحمة.

في الفصل السادس يصل أرسطو إلى مناقشة موضوعات المقال وهو التراجيديا . يصف أولاً طبيعة التراجيديا والأجزاء التي تتكون منها وهي الحبكة أو القصة والشخصية واللغة والفكر والمنظر والأغنية . في الفصل السابع يناقش أرسطو هدف الحبكة أو القصة وضرورة أن يكون لها بداية ووسط ونهاية . في الفصل الثامن يناقش الوحدة العضوية للقصة . في الفصل التاسع يناقش الفرق بين الشعر والتاريخ حيث يرى أن الشعر أكثر فلسفية وأكثر جدارة بالانتباه من التاريخ . ثم ينتقل بعد ذلك إلى تبيان الفرق بين القصص البسيطة والقصص المركبة ويعرض لبعض المصطلحات الفنية التي لعبت دوراً هاماً في عصره وفي عصر النهضة الأوربية من بعده في مجال النقد الأدبي مثل التحول والتعرف والكارثة . ثم ينتقل إلى تعريف الأجزاء الرئيسية للتراجيديا مثل البرولوج والإبيسوديون والاكسودوس وأنشيد الكورس . في الفصل الثالث عشر والرابع عشر يناقش أرسطو مفهوم الشفقة والخوف وعلاقتهما بالتراجيديا ، وهو بذلك يواصل مناقشة التي بدأها في الفصل

Atkins, Op. Cit. Vol. I, p. 76. (١٧٥)

(١٧٦) عبد الرحمن بدوي، المرجع السابق، ص ٢٨ - ٤٤ .

(١٧٧) شكوى عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ح من المقدمة وما بعدها .

السادس لتعريف التراجيديا. في هذين الفصلين يناقش أهمية إثارة الشفقة والخوف كأحد أغراض التراجيديا. في الفصلين الخامس عشر والسادس عشر يتناول أرسطو رسم الشخصيات وكيف أنه أقل أهمية من القصة في التراجيديا، ثم يصف الأنواع المختلفة للتعرف الملائمة للتراجيديا. في الفصلين السابع عشر والثامن عشر يحدد بعض الأحكام التي يجب أن يتبعها الشاعر التراجيدي وهي التخطيط الجيد للمسرحية والأجزاء الحوارية المناسبة ووظائف الكورس والحرص علي تحديد الهدف وتنظيم البناء الدرامي. في الفصل التاسع عشر يتناول أرسطو عناصر الدراما الخاصة بالفكر واللغة. في الفصلين العشرين والحادي والعشرين نجد بعض تعريفات لمصطلحات معينة مثل الحروف والمقاطع وأجزاء الحديث والاستعارة وهي التي تؤكد سلامة اللغة وملاءمتها للموقف. أما في الفصول الأربعة الأخيرة فإن أرسطو يركز اهتمامه علي الشعر الملحمي. يحلل الهدف والقصة والبناء والموضوع مستخدماً نفس المصطلحات التي سبق أن استخدمها في حديثه عن التراجيديا. وبعد مقارنة الملحمة بالتراجيديا وتحديده للاختلافات بينهما من حيث حجم كل منهما والوزن المستخدم يصل إلي نتيجة مؤداها أن التراجيديا أفضل من الملحمة.

يظهر من العرض السابق المختصر لمحتويات نص مقال فن الشعر كما وصلنا أنه من المرجح أن يكون أرسطو قد ناقش الكوميديا في جزء آخر من الكتاب^(١٧٨). لكن لم يصلنا هذا الجزء كما لم يصلنا كم هائل من كتابات أرسطو الأخرى التي أتى عليها الزمن^(١٧٩).

من الملاحظ أن نص مقال فن الشعر قد وصلنا مشوهاً. ففي مقاله عن الخطابة يشير أرسطو إلي أنه ناقش في مقال فن الشعر الصور المختلفة للكوميديا^(١٨٠). كما يشير أيضاً في مقال السياسة إلي أنه قد ناقش موضوع التطهير في مقال فن الشعر^(١٨١). لكن لا يوجد أثر لكلتي الإشارتين في نص مقال فن الشعر الذي بين أيدينا. بالإضافة إلي ذلك فإن الجملة الأولى في مقال فن الشعر تقول إن موضوع المقال هو الشعر بوجه عام وأنواعه المختلفة والتأثير الخاص لكل منها.

Atkins, Op. Cit., Vol I, p.74; Daiches, Critical Approaches to Literature, p. (١٧٨)

11.

Dorsch, Op. Cit., p.17. (١٧٩)

Arist., Rhet., 1419 b 6. (١٨٠)

Idem, Pol., 1341 b. (١٨١)

لكن من الملاحظ أن أرسطو لم يوف بوعده الذي قطعه علي نفسه في الجملة السابقة . يتناول مقال فن الشعر التراجيديا بالتفصيل لكنه لا يتناول الأنواع الأخرى - الملحمة والكوميديا والتاريخ - إلا تناولاً عابراً حين يقارنها بالتراجيديا . هكذا نري صحة الرأي القائل إن هناك مقالاً آخر ناقش أرسطو فيه هذه الموضوعات أو بعضها^(١٨٢)، وإن كان هناك بعض الدارسين الذين يستبعدون صحة هذا الرأي^(١٨٣) . بالإضافة إلي ذلك فإن نص المقال الذي وصلنا ملئ بالتكرار المتفاوت غير المتوقع وبعض المتناقضات النحوية مما يدفعنا إلي الاعتقاد بأن بعض الإضافات قد أضيفت ربما بواسطة أرسطو نفسه أو بواسطة غيره كما يحدث أحيانا بالنسبة لبعض المحاضرات المكتوبة والتي لم يكن ينوي صاحبها نشرها^(١٨٤) .

تعريف التراجيديا :

يعرف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لعمل جاد $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\alpha\iota\omicron$ تام له طول معين عن طريق لغة مزخرفة بحيث تناسب كل جزء من أجزاء التراجيديا المختلفة علي حدة^(١٨٥) . وأنها تعتمد في عناصرها المختلفة علي التمثيل أو السرد . إنها تحقق التطهير للنفس من خلال الإحساس بالشفقة والخوف^(١٨٦) . يقصد أرسطو بلفظ جاد إخراج الكوميديا والتمييز بينها وبين التراجيديا^(١٨٧) . إذ أن الكوميديا عمل هزلي يبعث علي الضحك . كما يقصد بعبارة له طول معين التفرقة بين التراجيديا والملحمة . يشرح أرسطو ما يقصده باللغة المزخرفة بأنه الإيقاع والموسيقي والغناء إذ أن أناشيد الكورس تتطلب الموسيقي والغناء بينما تتطلب أجزاء التراجيديا الأخرى الإيقاع فقط^(١٨٨) . لكن ما يثير مناقشات عديدة متباينة بين الدارسين هو ما يقصده أرسطو بالشفقة والخوف ، وهو ما يعرف بالتطهير . يري البعض أن المقصود بالتطهير هو تطهير النفس البشرية من الإحساس بالخوف والشفقة وهو تطهير أخلاقي^(١٨٩) . ولقد ساد هذا التفسير بين نقاد العصور الوسطي

(١٨٢) Cooper, Op. Cit., pp. 30 sqq.

(١٨٣) Mc Mahon, On the Second book of Aristotle's Poetics, pp.1-46.

(١٨٤) "De Montmallin, La Poétique d'Aristote, p. 30 sqq. ; Solmsen, The Origins and Methods of Aristotle's Poetics, pp. 192 - 201."

(١٨٥) Blamires, Op. Cit., p. 8.

(١٨٦) Arist., Poet., 1449 b 21.

(١٨٧) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 85 sqq.

(١٨٨) Grube, Op. Cit., p. 74.

(١٨٩) Bywater, Aristotle On the Art of Poetry, pp. 152 - 161.

وبالتالي فقد ترجموا مقولة أرسطو بأن التراجيديا محاكاة لعمل مفيد أخلاقيا $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\alpha\iota\omicron\varsigma$ بدلاً من ترجمتها بأنها عمل جاد. ظل هذا التفسير سائداً رغم احتجاج الدارسين في عصر النهضة الأوربية حتي منتصف القرن التاسع عشر حيث أثبت جاكوب بيرنيس Bernays في عام ١٨٨٠م (١٩٠) عدم صحة هذا التفسير، وأكد أن لفظ $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$ إنما يعني تطهير النفس طبياً وليس أخلاقياً. لقد أثبت بيرنيس أن لفظ $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$ يرد في المؤلفات المدسوبة إلي هيبوكراتيس بهذا المعنى. هذا بالإضافة إلي أن والد أرسطو كان طبيباً وأن أرسطو نفسه قد قام بدراسة علم الأحياء أثناء وجوده في لسبوس. بهذا أصبح المعنى المرجح للتطهير هو أن التراجيديا تثير في النفس إنفعال الشفقة والخوف فتتطهر النفس منهما (١٩١).

رأي أفلاطون أن الإنسان لديه رغبة طبيعية في الحزن والبكاء وأن الإنسان العادل يحاول أن يكبت هذه الرغبة الطبيعية أو يتحكم فيها. ولما كان الشعر في رأي أفلاطون يروي الرغبات الطبيعية والانفعالات بدلاً من أن يقضي عليها ويتركها تجف فقد هاجم أفلاطون الشعر لأنه يضعف مقاومة الإنسان ويجعله يخضع لأهوائه وانفعالاته بعد أن يلغي عقله وينمي انفعالاته. لقد أثبتت الدراسات النفسية الحديثة أن كبت الانفعالات والمشاعر الإنسانية ينتج عنه ضرر بالغ وسلوكيات غير مرغوبة فالتراجيديا تبعث الشفقة والخوف في النفس البشرية، ولكنه خوف درامي وشفقة درامية. وعن طريق ذلك يزول الانفعال ويتم التطهير. وبذلك يكون أرسطو قد داوى النفس البشرية بالتالي هي الداء Homoeopathy. توصل أرسطو إلي هذه النظرية عندما لاحظ أن للموسيقي أثراً ملحوظاً في علاج بعض الاضطرابات النفسية وخاصة الاضطراب الديني. فالمريض بالجنون الديني يشفي عن طريق سماع نوع معين من أنواع الموسيقي، إذ أنه يجد مخرجاً للحماس الديني فيعود إلي حالته الطبيعية وكأنه قد تناول دواء مطهراً للنفس. ولعل ذلك يتفق مع ما يقوله أرسطو في مقال السياسة (١٩٢). نحن نسلم بالتقسيم الذي اتخذته بعض الفلاسفة بين الأغاني، ونميز، كما فعلوا، بين الغناء الأدبي، والغناء الحماسي، والغناء الشهوي. وفي نظرية أولئك المؤلفين كل نوع من هذه الأغاني

(١٩٠) أنظر قائمة المراجع.

(١٩١) محمد سليم سالم، نفس المرجع ص ص ١٨ - ٢٠، قارن ص ١٣٥، ص ١٢٨ أدناه.

(١٩٢) أحمد لطفى السيد، أرسطو، السياسة، ٤٠٧، ٥ وما بعدها (= 1342 a 5)، ترجمة، ص ص ٣٠٥ - ٣٠٦.

يقابل لحناً يجانسه. وتمشياً مع هذه المبادئ نرى أنه يمكن أن يستخرج من الموسيقى أكثر من نوع من المنفعة : إنها تصلح لتثقيف العقل وتزكية النفس معاً ونقول ها هنا بطريقة عامة : تزكية النفس، لكننا سنعود بأبين من هذا إلي هذا الموضوع في دراستنا للشعر (البويطيقا). وثالثاً فإن الموسيقى يمكن أن تكون ترفيهاً وتستخدم لبسط العقل وترويقه من أعماله. يلزم بالبداية استخدام الألحان كلها علي السواء، يحسها الناس أجمعين، ولو علي درجات مختلفة، كلهم بلا استثناء تميل بهم الموسيقى إلي الرحمة وإلي الخوف وإلي الحماسة. وبعض الأشخاص أيسر مطاوعة من الآخرين لتلك الانفعالات، ويمكن أن يشاهد كيف أنهم، بعد الاستماع إلي موسيقى اضطربت بها أنفسهم، يسكنون دفعة واحدة، باستماع الأغاني المقدسة، فذلك إنما هو ضرب من الشفاء والتزكية الأدبية. هذه الثغرات الفجائية تقع بالضرورة أيضاً في النفوس التي أسلمت قيادها، تحت سحر الموسيقى، إلي الرحمة أو الفزع أو إلي أي انفعال آخر. كل مستمع يتحرك تبعاً لتأثير هذه الأحاسيس كثرة أو قلة في نفسه، لكنهم علي التحقيق قد وجدوا نوعاً من التزكية ويشعرون أنهم خفاف بفعل اللذة التي أحسوها وبهذا السبب عينه تجلب لنا الأغاني التي تظهر النفس سروراً لا تشوبه شائبة.....

يشرح أرسطو في الفقرة السابقة من مقال السياسة ما لم يشأ أن يشرحه بالتفصيل في مقال فن الشعر (١٩٣). بالإضافة إلي ذلك فإنه يعرّف في مقال الخطابة (١٩٤) الخوف بأنه همّ وحزن أو اضطراب يحدث عندما يتخيل الإنسان وقوع شر لشخصه أو أذي. كما يعرّف الشفقة بأنها حزن من أجل شر يتوقع الإنسان حدوثه فيفسد عليه حياته دون أن يكون قادراً علي أن يتحاشاه أو يهرب من تأثيره السيئ علي حياته. هكذا يؤكد أرسطو أن التراجيديا هي محاكاة لعمل جاد تام ذات طول معين تعتمد في عناصرها المختلفة علي التمثيل أو السرد وتحقيق التطهير للنفس البشرية من خلال الشفقة والخوف. من الواضح هنا أن المقصود بالتطهير هو تطهير نفوس المشاهدين إذ أن ذلك كان الهدف المنشود لكل فن من فنون الكلام مثل الخطابة والانشاد وتلاوة الشعر.

يبقى أن نتساءل من هو مقصود بالتطهير (١٩٥). هل المقصود به هو كل فرد من أفراد البشر علي اختلاف ثقافتهم وتباين درجاتهم الاجتماعية أم طبقة معينة

Arist., Pol. VIII, 7. (١٩٣)

Arist., Rhet., 1385 b13. (١٩٤)

Grube, Op. Cit. p. 76. (١٩٥)

دون غيرها. يري أفلاطون في مقال السياسة أن الحرفيين السوقيين والعمال ومن في مستواهم الذين في حالة عدم اتزان نفسى هم الذين تتطهر نفوسهم بواسطة الفنون الموسيقية . لكن أرسطو لا يشير إلي ذلك في مقال فن الشعر. لكنه يري في مقال السياسة أن ما يؤثر بدرجة شديدة في نفوس الذين يقاسون من عدم اتزان نفسى يؤثر بدرجة أقل شدة في نفوس إناس آخرين يكون احساسهم أقل درجة بالشفقة والخوف والجذب. قد يبدو من تلك المقارنة أن «الإنسان المثقف» قد يتأثر بدرجة أقل عند مشاهدته لأفضل التراجيديات. لقد أثارت ملاحظات أرسطو العابرة حول هذه النقطة مناقشات حادة ودفعت مختلف الدارسين في اتجاهات متباينة محاولين محاولات متعددة شرح ما لم يشرحه أرسطو^(١٩٦).

عناصر التراجيديا :

يحدد أرسطو في مقال فن الشعر ستة عناصر أو أجزاء للتراجيديا^(١٩٧) : الحبكة أو القصة، ورسم الشخصية، واللغة، والفكر، والمنظر، والموسيقى^(١٩٨). يتناول ثلاثة منها باختصار شديد^(١٩٩). لا يتناول عنصر الموسيقى وإن كان يري أن تأثيره واضح للجميع. أما المنظر أو ما نسميه في الوقت الحاضر الإخراج المسرحي أو المؤثرات المرئية فإنه يتحدث عنه كما لو كان غير ذي أهمية تذكر^(٢٠٠). يقول أرسطو في هذا الصدد إن المنظر في الحقيقة يثير عواطف المشاهدين لكنه أقل العناصر فنية. إنه أقل العناصر صلة بالشاعر التراجيدي، لأن قوة تأثير التراجيديا يمكن أن يشعر بها المرء حتي دون عرضها وحتى في غياب الممثلين. لعل في ذلك بعض التناقض. فإذا كان الشاعر التراجيدي يكتب مسرحيته أساساً لكي تعرض أمام الجمهور فلا بد أن تكون وسائل العرض والإخراج ذات أهمية باللغة سواء بالنسبة للمؤلف أو بالنسبة للمشاهدين. أما إذا كان الهدف من كتابة المسرحية القراءة فقط فإن المناظر تصبح بلا أهمية^(٢٠١). لذلك من المحتمل أن أرسطو كان يري أن قراءة التراجيديا قد تتيح فرصة للقارئ أن يتخيل المناظر ووسائل العرض. فهل كانت التراجيديا تكتب للقراءة فقط في عصر أرسطو

(١٩٦) Croissant, Aristote et les Mystères, pp. 75 - 111.

(١٩٧) Crane, Critics and Criticism, pp. 164 sq.

(١٩٨) Arist. poet., 1450 b17.

(١٩٩) Wimsatt, Literary Criticism, p. 35.

(٢٠٠) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p.96.

(٢٠١) Daiches, Op. Cit., p.28.

أم كانت تكتب للقراءة وللعرض في نفس الوقت؟ إن أرسطو نفسه لا يجيب صراحة علي هذا التساؤل، بل يواصل حديثه عن أهمية المناظر قائلاً إن إنتاج المؤثرات المرئية يتوقف علي مدي مهارة المرء وليس علي مهارة المؤلف . لعل في ذلك تلميحاً غامضاً كمحاولة للإجابة علي التساؤل السابق . بالإضافة إلي ذلك فإنه يستنكر استخدام المؤثرات المرئية لإثارة الشفقة والخوف إذ أن ذلك يجب أن يتم عن طريق البناء الجيد للقصة . إن المسرحية التي تعتمد اعتماداً كلياً علي المناظر لإثارة الانفعالات لا تمت إلي التراجيديا الجيدة بصلة من قريب أو بعيد^(٢٠٢) . لأن الأثر الذي تحدثه المناظر سوف لا يكون مجرد خوف بل سيكون فزعاً مرعباً . لكنه يعود مرة أخرى ويؤكد أن علي الشاعر أن يهتم بوسائل العرض كملازم ضروري في التراجيديا وأن يحاول أن يجعل العرض مرئياً جيداً وخاصة فيما يتعلق بأماكن الممثلين وحركاتهم^(٢٠٣) . أما عن عنصر الفكر^(٢٠٤) فإنه ضروري حيثما تحاول الشخصيات إثبات صحة رأي ما أو التعبير عن واقع محسوس^(٢٠٥) . إن أرسطو يري أن التعبير عن الفكر يندرج تحت بند تأثير فن الخطابة، لذلك فهو يشير إلي ذلك في مقال الخطابة^(٢٠٦) .

أهم عناصر التراجيديا - كما يراها أرسطو - هي القصة والشخصية^(٢٠٧) . فالقصة - أو بناء الحدث - لها الأهمية القصوي في التراجيديا^(٢٠٨) ، فما دامت التراجيديا محاكاة لحدث فإن الحدث هو المحاكاة، إنه روح التراجيديا^(٢٠٩) . من الممكن أن توجد تراجيديا بدون رسم شخصيات، لكن من المستحيل أن توجد تراجيديا بدون قصة^(٢١٠) . ويجب أن تحتوي التراجيديا علي قصة واحدة فقط، بمعنى أنه من الضروري وحدة القصة أي وحدة الحدث^(٢١١) . إن هذا هو النوع الوحيد من أنواع الوحدة الذي يشترط أرسطو وجوده في التراجيديا، بل إنه يؤكد

(٢٠٢) Arist., Op. Cit., 1353 b 1-10.

(٢٠٣) Ibid., 1455 a 22-30.

(٢٠٤) فيما يتعلق بلفظ الفكر (διάνοια) dianoa أنظر Daiches, Op. Cit., p. 29 n.3

(٢٠٥) Crane, Op. Cit., pp. 212 - 213.

(٢٠٦) Arist., Poet. 1156 a 33 - b 18.

(٢٠٧) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 87.

(٢٠٨) Blamires, Op. Cit., p.9.

(٢٠٩) Arist., Poet, 1450 a 37; cf. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, p. 26.

(٢١٠) Arist., Op. Cit., 1450 a 15 - 25.

(٢١١) Daiches, Op. Cit., p. 27.

ضرورة وجوده. يجب أن تكون وحدة القصة حقيقية وليست مجرد قصة رجل واحد كما يعتقد البعض. يجب أن تكون القصة وحدة متكاملة بحيث تفسد التراجيديا بأكملها إذا حذف جزء من أجزائها أو تغير مكانه في القصة^(٢١٢). يعني ذلك أن الوحدة يجب أن تكون عضوية، لكل جزء من أجزائها مكان معين ووظيفة معينة، وأن تكون العلاقة بين هذه الأجزاء علاقة ضرورية أو محتملة علي الأقل^(٢١٣). يجب ألا تكون العلاقة بين الأجزاء واضحة منذ البداية، إذ لا بد من وجود عنصر المفاجأة، لكن هذه العلاقة يكتشفها المشاهدون فيما بعد^(٢١٤). أما الحدث العارض الذي لا علاقة له بالحدث الرئيسي عن طريق الضرورة أو الاحتمال فلا بد أن يستبعد نهائياً من التراجيديا^(٢١٥). أما فيما يتعلق بحجم القصة فيري أرسطو أنها لا بد أن تكون قصيرة لدرجة تجعل المشاهد قادراً علي استيعابها وتذكرها بسهولة ككل، كما يجب أن تكون طويلة لدرجة تجعلها قادرة علي استيعاب التغير الضروري لحظ الشخصية الرئيسية طبقاً للضرورة أو الاحتمال. لذلك فكلما كانت القصة أطول كانت أفضل^(٢١٦).

يري أرسطو أن أحداث القصة يجب أن تثير الشفقة والخوف، كما يجب أن تكشف عن تحول حظ الشخصية الرئيسية من السعادة إلي الشقاء. وبالرغم من ضرورة وحدة القصة إلا أن بناءها قد يكون بسيطاً أو مركباً^(٢١٧). ويفضل أن يكون مركباً، ويعني أرسطو بذلك أن يكون تغير الحظ مصحوباً بما يسمى بالتحول والتعريف. يضرب أرسطو مثلاً للتحول بمشهد وصول الرسول من كورنثا في تراجيديا أوديب ملكا لسوفوكليس^(٢١٨). لقد فرّ أوديب من كورنثا لأن النبوءة أخبرته أنه سوف يقتل أباه ويتزوج من أمه. وحتى بعد أن يعلم بموت ملك كورنثا فإنه يرفض العودة إليها خوفاً من أن يتحقق الجزء الثاني من النبوءة. يحاول الرسول أن يذهب عنه خوفه فيخبره أنه ليس ابناً شرعياً لبوليبيوس وميروبا ملك ومملكة كورنثا لكنه لقيط تبناه الملك والملكة لأنهما كانا عاقرين. إن هذه المعلومة الأخيرة

Arist., Op. Cit., 1451 a 15 - 36. (٢١٢)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 88; Selden, Theory of Criticism, p. 268. (٢١٣)

Arist. Op. Cit., 1452 a 1 - 11. (٢١٤)

Ibid., 1451 b 33 - 34. (٢١٥)

Ibid., 1451 a 5 - 11. (٢١٦)

Wimsatt., Op. Cit., p.29. (٢١٧)

Daiches, Op. Cit., p.33. (٢١٨)

هي التي توصل إلي اكتشاف أن النبوءة قد تحققت فعلاً. وبالتالي فإن التحول يعني أن الأحداث تبدو وكأنها تسير في اتجاه معين ثم تتحول فجأة وتسير في اتجاه آخر (٢١٩).

إن التعرف في شكله المعتاد هو التعرف علي أشخاص، اكتشاف وجود علاقة عادة ما تكون علاقة قرابة بين شخص يعتبر نفسه عدواً وشخص آخر يكون قد قدم إليه نوعاً من الأذى أو علي وشك أن يؤذيه (٢٢٠). لكن أرسطو يري أن لفظ التعرف قد يعني أكثر من ذلك. يقول أرسطو إن هناك أنواعاً أخرى من التعرف مثل معرفة أشياء جامدة أي شيء جامد، أو معرفة أن شخصاً ما قد قام بعمل ما أو لم يقم بعمل ما. إن ذلك يعني أن التعرف بمعناه الواسع قد يعني الاكتشاف أو التعرف أو الافتضاح وهو ما يتفق بشكل أكثر ملاءمة مع الدراما الحديثة. لكن - إذا استثنينا هذه الفقرة - يبدو أن أرسطو يفكر في التعرف الذي يحدث بين الأشخاص فقط. علي ذلك فإن أفضل أنواع القصص هي القصة المركبة أي التي تحتوي علي التعرف والتحول والتي يجب أن ينشأ كلاهما من الحدث دون أن يلاحظ المشاهد أن الكاتب التراجيدي قد قصد ذلك (٢٢١).

شخصية البطل التراجيدي :

يوصل أرسطو مناقشته لتغير الحظ في التراجيديا (٢٢٢) وتقوده هذه المناقشة إلي تناول شخصية البطل التراجيدي الذي يتغير حظه وذلك في فصل كامل من فصول المقال (٢٢٣). يضع أرسطو شروطاً لهذا البطل، يجب ألا يكون شخصاً قديساً ولا أن يكون شريراً لأن الرجل الطيب يثير الدهشة إذا أصابته كارثة كما أن الشرير عندما يصبح إنساناً ناهجاً تكون حالته بعيدة كل البعد عن الإحساس بالتراجيديا. كما أن الشرير إذا ما أصابته كارثة فقد لقي جزاءه الذي يستحقه وبالتالي فهو ليس بطلاً تراجيدياً. في كل تلك الحالات الثلاث السابقة لا يبعث التحول في النفس الشفقة والخوف. عندئذ يؤكد أرسطو أننا نشعر بالشفقة من أجل إنسان أصابته كارثة لا يستحقها، وبالتالي فإننا نشعر بالخوف علي شخص يشبهنا. ولكي نستمتع

Lucas, The Reverse of Aristotle, pp. 98 - 104. (٢١٩)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 90, p. 93. (٢٢٠)

Lock, Use of περιπέτεια in the Poetics, p. 250 (٢٢١)

(٢٢٢) في الفصلين العاشر والحادي عشر.

(٢٢٣) الفصل الثالث عشر.

ولكي نستمتع بالتراجيديا. لا بد لنا أن نوجد بين مشاعرنا وعواطفنا ومشاعر البطل وعواطفه، لكن كلاً من القديس والشرير بعيد كل البعد عنا. هكذا يري أرسطو أن صفات البطل التراجيدي هي أن يكون شخصاً ليس كاملاً في الفضيلة والاستقامة، شخصاً لا تصيبه الكارثة من أجل خطيئة يرتكبها أو ضعف يسيطر عليه ولكن من أجل هفوة $\alpha\mu\alpha\rho\tau\iota\alpha$ يرتكبها دون قصد، شخصاً ناجحاً مشهوراً مثل أوديب أو ثويستيس. إن أفضل القصص في التراجيديا هي التي يكون فيها التحول من السعادة إلى الشقاء بسبب هفوة لا تغتفر يرتكبها البطل التراجيدي. ولقد اختلف الدارسون حول مفهوم الهفوة، منهم من قال - علي سبيل المثال - إنها سقطة أخلاقية، ومنهم من قال إنها خطأ في الحكم علي الأشياء، ومنهم من قال إنها مجرد خطأ يرتكبه البطل.

من الواضح إذن أن أرسطو يضع مواصفات لشخصية البطل التراجيدي وأن الهامارتيا أو الخطأ التراجيدي هو جزء من شخصية البطل. إنها مجرد هفوة لا تتوافق مع خطأ داخلي في نفسه بل هي هفوة خارجية تبدو غير قادرة علي تغيير حظه عن طريق الضرورة أو الاحتمال. من الممكن أن يكون الإنسان ضحية للظروف التي تمر به لكن يجب أن يكون تجاوبه مع تلك الظروف ناشئاً عن شيء دفين في نفسه^(٢٢٤). لا يقول أرسطو إن الشقاء نابع من خطأ البطل لكنه يقول إن هفوة ما يرتكبها البطل في داخل نفسه هي التي تقوده إلي مصيره التراجيدي. إن من يري من الدارسين أن الهامارتيا تعني ضعفاً أخلاقياً أو خطأ في الحكم إنما يفسرون مقولة أرسطو تفسيراً حديثاً حيث يرون إنقساماً بين التفكير العقلي والشخصية الأخلاقية في الإنسان وهو ما لم يفكر فيه أرسطو. إن السقطة أو الهفوة هي جزء من الشخصية، والشخصية البشرية تتضمن الشخصية الأخلاقية والتفكير الإنساني. وبالتالي فإن السقطة أو الضعف يكون كلاهما نتيجة التفكير العقلي أو السلوك الأخلاقي^(٢٢٥). وهذا كاف لخلق التراجيديا لكنه غير كاف لأن يحمل البطل مسئولية أخلاقية. من الصعب أن نجد في شخصية أوديب «ضعفاً أخلاقياً» أو خطأ في الحكم، يوصله إلي الشقاء. لكن من الممكن أن نجد في شخصيته نوعاً من أنواع نفاذ الصبر أو التلهف أو العناد أو العجرفة وهو ما يجعل تطور الحدث يبدو طبيعياً أو مقنعاً من الناحية الدرامية. من هنا يمكن القول إن الهامارتيا يمكن أن تكون خطأ أخلاقياً أو خطأ عقلياً أو كليهما معاً.

Atkins, Op. Cit., p.95. (٢٢٤)

Jones, Op. Cit., pp. 16 sqq. (٢٢٥)

لعل تلك المناقشة تذكرنا بالسقطة أو الخطأ الكوميدي الذي يمكن أن يتشابه من قريب أو بعيد مع الخطأ أو الهفوة التراجيدية. إن الشخصيات الكوميديّة هي شخصيات أدنى من الناحية الأخلاقية. إنها تتصف بقبح غير مؤلم خالٍ من النوايا الشريرة وهو ما يجعلها قريبة من المستوي البشري العادي لأشخاص كما هم في الواقع وبالتالي فهم يشبهوننا بدرجة كبيرة. الأبطال التراجيديون عظماء ونبلاء لكن الضعف الذي يعتري شخصياتهم يقربهم إلي حد كبير من المستوي البشري العادي ويبعدهم عن أن يكونوا نبلاء أو قديسين. وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نشبههم بالنبلاء أو القديسين. إننا لا نستطيع أن نعرف كيف استخدم أرسطو خطأ الشخصية في الكوميديا، كما لا نستطيع أيضاً معرفة كيف استخدم فكرة التطهير الكوميدي - هذا إذا كان قد حاول ذلك في الجزء المفقود والذي لم يصلنا من مقال فن الشعر (٢٢٦).

إن الشرط الذي ينص علي أن البطل التراجيدي يجب أن يكون واحداً من العظماء الذين يعيشون علي الأرض لهو شرط طبيعي بل إنه يعزز فكرة الوقار والجديّة التي يجب أن تتصف بها التراجيديا. إن أغلب الأبطال التراجيديين علي مدي العصور المتعاقبة كانوا من ذلك النوع (٢٢٧). ليس هناك تناقض في أن يكونوا مثل أنفسنا نحن المشاهدين إذ أننا داخل المسرح وأثناء العرض نكون في «أرض الأحلام المسرحية» حيث لا نجد ما يمنعنا من أن نتخيل أنفسنا أمراء أو ملوكاً أو قديسين ما داموا يعانون من نوع من أنواع الضعف البشري الذي يجعلهم قريبين الشبه بأنفسنا.

بالإضافة إلي مناقشة أرسطو لمواصفات شخصية البطل التراجيدي فإنه يناقش مواصفات شخصيات التراجيديا بوجه عام (٢٢٨). إنه يري أن من الواجب توافر أربعة شروط في الشخصية. أولها أن الشخصية يجب أن تكون خيرة $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\alpha\acute{\iota}\os$ ، وهذا يعني أن أرسطو كان يقصد المعني الأخلاقي. لكن يري بعض الدارسين أن المقصود بلفظ $\sigma\pi\omicron\upsilon\delta\alpha\acute{\iota}\os$ ، هو أن تكون الشخصية ملائمة لهدف التراجيديا أو مناسبة لنوعها. إن مثل هؤلاء الدارسين لا يترجمون مقولة أرسطو ترجمة صحيحة. مما يؤكد ذلك أن أرسطو يواصل مقولته فيؤكد أن الكلمات

Cooper, Op. Cit., pp. 60 sqq. (٢٢٦)

Jones, Op. Cit., pp. 36 sqq. (٢٢٧)

Daiches, Op. Cit., p. 36. (٢٢٨)

والحدث تعبر عن الشخصية - كما سبق القول - إذا كانت ترتبط باختيار أخلاقي، وتكون الشخصية خيرة إذا كان الاختيار خيراً (٢٢٩). يبدو أن أرسطو يعود إلي رأي أفلاطون حيث لا يرضي عن تصوير الشر أمام المشاهدين وحيث يؤكد ذلك بإشارته إلي مثيلاووس في تراجيديا أورستيس ليوريبيديس كشخصية كان من الضروري ألا تكون شريرة (٢٣٠). ويؤكد هذه الفكرة أيضاً حيث يقول (٢٣١) إن علينا ألا نحكم علي عمل ما أو مقولة ما بأنها فقط صحيحة أو خاطئة من الناحية الأخلاقية بل نحكم عليها في ضوء الشخصية نفسها التي قامت بالعمل أو نطقت بالمقولة في ضوء الشخص الذي تأثر بذلك العمل أو وجهت إليه هذه المقولة وأيضاً في ضوء الموقف الذي قيلت فيه وكيف قيلت وماذا كان الهدف من قولها، لأن ذلك يساعد علي تحقيق صفة الجودة وتفادي صفة الرداءة فيما يتعلق بالتراجيديا ككل. وثانياً أن تكون الشخصية مناسبة، فالرجولة تُخلق يوجد للرجال، ولكن المرأة لا يناسبها أن تكون ذات رجولة (٢٣٢). يعني ذلك أنه ليس من المستحسن أن يأتي الرجل بأعمال لا تليق بالرجال بل تليق بالنسوة، وأن تقوم المرأة بأعمال لا تليق بالنسوة بل تليق بالرجال (٢٣٣). يضرب أرسطو مثلاً بما يفعله أودوسيوس في سكيلا Scylla (٢٣٤) وما تنطق به ميلانيبي Melanippe من حوار فلسفي (٢٣٥). ثالثاً أن تكون الشخصية مثل الشخصيات العادية في الحياة (٢٣٦). إن في ذلك تأكيد علي مفهوم المحاكاة. إن أرسطو لا يسوق أمثلة لهذه الصفة لكن يبدو أنه كان يقصد أن الشخصية يجب ألا تختلف في صفاتها عن الصفات التي نعرفها عنها من قبل، فمثلاً أخيليوس يجب أن يتصف بالغضب وميديا بالحقد والغيرة وأودوسيوس بالدهاء وهكذا. رابعاً وأخيراً يجب أن تكون الشخصية سوية، فإذا كانت الشخصية

Arist. Poet., 1454 a 15 - 36. (٢٢٩)

Ibid., 1450 b2 4. (٢٣٠)

Ibid. 1461 a 4 - 9. (٢٣١)

(٢٣٢) ترجمة شكرى محمد عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، فصل ١٥ ص ٨٨.

Atkins, Op. Cit. Vol. I, p.94. (٢٣٣)

(٢٣٤) قصيدة ديثورامبية من نظم تيموثيوس Timotheus حيث يصور الشاعر أودوسيوس وهو يتوجع مثل النسوة.

(٢٣٥) في إحدى تراجيديات يوريبيديس التي لم تصلنا (frag. 484 Nauck) حيث ربما ألفت حديثاً يكشف عن غزارة علمها وتعمقها في الفلسفة وهو مالا يليق بشخصية المرأة في المجتمع الأغريقي.

(٢٣٦) قارن : Horace, A. Poet., 120

التي يصورها المؤلف التراجيدي غير سوية فينبغي عليه أيضا أن يصورها سوية في عدم استوائها. وهنا يضرب أرسطو مثلاً بشخصية إيفيجينيا في تراجيديا إيفيجينيا في أوليس حيث يصورها يوربيديس في صورة شخصية غير سوية (٢٣٧). وفي رسم الشخصيات - كما في ترتيب الأحداث في القصة - يجب محاولة تحقيق ما يخضع للضرورة أو الاحتمال حتي تستطيع الشخصية أن تسلك طبقاً لما هو محتمل أو مالا يمكن تفاديه. لكن أرسطو - فيما يبدو - يتذكر أنه قد سبق وقال إن شخصيات التراجيديا يتم تصويرها في صورة أحسن مما هي في الواقع. لذلك فإنه يحاول أن يوفق بين رأيه هنا ورأيه هناك حيث يقول إنه يجب علينا أن نحكي صوراً فاضلة للشخصيات تماماً كما يحاكي الرسامون شخصيات أعمالهم الفنية في صورة أفضل لدرجة أنها تصبح أجمل مما هي عليه في الأصل (٢٣٨).

صفات القصة الجيدة :

يناقش أرسطو رسم الشخصيات ضمن مناقشته للقصة حيث أنها تشكل نقطة جانبية فيها، إذ أنها تتبع من الأحداث. لذلك فإنه يدخل في مناقشة تفصيلية لأفضل القصص والمواقف التراجيدية. إنه يحذر الشاعر التراجيدي من القصص التي تتناول الروايات القديمة لكنه يعترف أن ذلك ليس شيئاً جوهرياً لأن هذه الروايات القديمة ليست معروفة سوى لبعض الناس وليس لجميعهم. ولقد أثبت الشاعر التراجيدي أجاثون أن قصة التراجيديا يمكن أن تكون قصة مبتكرة وليست مأخوذة عن رواية قديمة (٢٣٩). لقد لاحظنا أن وحدة القصة ضرورة لازمة في التراجيديا (٢٤٠). علي ذلك فإن قصة ذات شقين ليست أفضل أنواع القصص كما يحدث في أوديسية هوميروس حيث يكافأ الخير ويعاقب الشرير. إن مثل هذه النهايات التي يكون الهدف منها أرضاء الطبقة الدنيا من المشاهدين أقرب إلي الكوميديا حيث يتصالح ألد الأعداء في النهاية ولا أحد يقتل أحداً (٢٤١).

يري أرسطو أن نوع القصة الذي يثير الشفقة والخوف هو ذلك النوع الذي يكون فيه الشخص الذي وقع عليه الأذى مرتبطاً عاطفياً بهؤلاء الذين تسببوا في

(٢٣٧) Arist., Poet., 1454 a 33 - 36.

(٢٣٨) Ibid., 1454 a - b - 8 - 14.

(٢٣٩) Ibid., 1451 b 15 - 26.

(٢٤٠) Daiches, Op. Cit., pp. 32 - 34.

(٢٤١) Arist. Op. Cit., 1453 a 30 - 39.

أذاه^(٢٤٢). قد تظهر هذه الرابطة العاطفية طول فترة الحدث وبالرغم من ذلك يقع الأذي - كما يحدث في تراجيديا ميديا ليوريبيديس. وقد لا تظهر هذه الرابطة إلا بعد أن تتم عملية الأذي - كما يحدث في تراجيديا أوديب ملكا لسوفوكليس. وقد تظهر قبل وقوع الأذي ومع ذلك يقع الأذي فعلاً. أو قد تظهر قبل وقوع الأذي فيمنع ظهورها وقوع الأذي. أسوأ هذه الأنواع - في رأي أرسطو - هي التي تظهر فيها الحقيقة منذ البداية ثم لا تتم عملية الأذي^(٢٤٣). لقد كنا نتوقع من أرسطو - الذي يصمم علي وجود نهاية مفاجئة في التراجيديا بعكس الكوميديا - أن يقول إن أفضل أنواع القصة هي التي تظهر فيها الحقيقة كاملة بعد وقوع الأذي كما يحدث في قصة أوديب. لكن أرسطو يقول غير ذلك. إنه يقول إن أفضل أنواع القصة هي التي تظهر فيها العلاقة العاطفية علي حقيقتها فيمنع ظهورها وقوع الأذي. ولعل مثل هذه المقولة تؤكد أن نص مقال فن الشعر الذي بين أيدينا يكشف عن وجود بعض المتناقضات الناتجة عن طريقة وصول النص إلي أيدينا في الوقت الحالي.

هناك عداوة شديدة بين أرسطو والقوي الخارقة للطبيعة، إذ أنه يرى أن تطور الأحداث يجب أن يكون طبقاً للضرورة أو الاحتمال^(٢٤٤). لذلك فإنه يرى أن استخدام القوي الخارقة للطبيعة يجب أن يكون قاصراً علي الأحداث التي تمر خارج نطاق التراجيديا أي التي مرت في الماضي أو التي سوف تمر في المستقبل. قد يسمح المؤلف التراجيدي للآلهة أن تكشف عن الماضي أو تتنبأ بالمستقبل لكن لا يسمح لها أن تتدخل في سير أحداث التراجيديا مثلما يحدث في نهاية تراجيديا ميديا حيث يرسل إله الشمس هيليوس عجلة تنقل ميديا وتحلق بها في السماء، كما أنه يرى عدم السماح بوجود أي حدث غير منطقي أو غير معقول بين أحداث القصة^(٢٤٥). إنه في ذلك يلتقد التراجيديا المعاصرة. ويختتم مناقشته للقصة التراجيدية بتقسيم التراجيديا إلي أربعة أنواع. أولها التراجيديا المركبة، أي التي تحتوي علي قصة مركبة، أي التي تحتوي علي التحول والتعرف. إنه النوع الذي يزكيه أرسطو ويمتدحه ويرضيه عنه، ثانيها التراجيديا التي تصور المعاناة ليس إلا *παθητική*، ولقد سبق أن أعلن رأيه في هذا النوع حيث يقول إن المعاناة

Jones, Op. Cit., pp. 58 sq. (٢٤٢)

Blamires, Op. Cit., p. 11. (٢٤٣)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 93. (٢٤٤)

Arist. Poet., 1454 a 37 - b 8. (٢٤٥)

ليست كافية لإنتاج تراجيديا جيدة. أما النوع الثالث فهو التراجيديا التي تعتمد علي الشخصية. والنوع الرابع هو التراجيديا التي تعتمد علي المناظر المرئية، وهي التي سبق أن رفضها حيث يري أن المنظر المرئي لا يصنع تراجيديا. يعلن أرسطو أن لكل نوع من هذه الأنواع الأربعة شعراء الجيدين، لكنه يؤكد أن العنصر الأساسي في التراجيديا هو القصة (٢٤٦).

اللغة :

تناول أرسطو حتي الآن خمسة عناصر من العناصر الستة المكونة للتراجيديا. أو علي الأصح تناول بالتفصيل عنصري القصة ورسم الشخصيات، ورفض الحديث عن عنصري المناظر والموسيقى، وأحالنا إلي مقال الخطابة فيما يتعلق بعنصر الفكر. يبقى العنصر السادس وهو عنصر اللغة وقد تناوله أرسطو في ثلاثة فصول من المقال (٢٤٧). يغلب علي مناقشة أرسطو لهذا العنصر دراسة لقواعد النحو وعلم اللغة (٢٤٨). أهم ما يثير الانتباه في هذه المناقشة هو تناول أرسطو للمجاز أو الاستعارة وبعض ملاحظات مضيئة عن الأسلوب.

يبدأ أرسطو بتحديد الأجزاء الداخلة في العبارة بوجه عام وهي الحرف والمقطع والرباط (الجر والوصل) والأسم والفعل والتصريف والكلام (٢٤٩). الحرف صوت لا ينقسم لكن من الممكن أن ينشأ منه صوت مركب (٢٥٠). أنواع الحروف هي : حرف صائت (متحرك) وهو ما يحدث صوتاً مسموعاً بدون قرع الشفتين أو الأسنان مثل α و ω . حرف نصف صائت وهو ما يحدث صوتاً مسموعاً مع القرع مثل ρ و ς . حرف صامت (ساكن) وهو ما لا يحدث بنفسه صوتاً مع القرع لكنه يحدث صوتاً مسموعاً إذا اقترن بحروف صائنة مثل γ و δ . تختلف هذه الحروف باختلاف هيئات الفم ومواضع النطق والتفخيم والتدقيق والطول والقصر والحدة والغلط والتوسط بين ذلك، والبحث في كل نوع من هذه الأنواع هو من شأن أصحاب صناعة الأوزان. أما المقطع فهو صوت غير دال، مركب من حرف

(٢٤٦) Ibid., 1455 b 33 - 1456 a 7.

(٢٤٧) الفصول العشرون والحادي والعشرون والثاني والعشرون.

(٢٤٨) Bywater, Op. Cit., pp. 260 - 261.

(٢٤٩) Crane, Op. Cit., p. 229.

(٢٥٠) اعتمدنا في مناقشة أرسطو في اللغة اعتماداً ملحوظاً على ترجمة شكري محمد عياد

لمقال فن الشعر، الفصول ٢٠، ٢١، ٢٢، ص ١٠٨ - ١٣٠ (أنظر قائمة المراجع).

صامت وحرف صائت. فحرف γp يكونان مقطوعاً وإذا أضيف إليهما α فهما مقطع أيضاً $\gamma p \alpha$. والبحث في الفروق بين هذين النوعين من المقاطع هو أيضاً من شأن أصحاب صناعة الأوزان. والرباط (الجر والوصل) لفظ غير دال يوضع في الطرفين أو في الوسط مثل $\alpha \mu \varphi \iota$ أو يشير إلي ابتداء جملة أو انتهائها أو تفصيلها ولا يستقل بنفسه في أول الجملة مثل $\mu \epsilon \nu$ و $\delta \epsilon$ والاسم صوت مركب دال لا يتضمن الزمان وليس لجزء من أجزائه دلالة بمفرده مثل $\delta \omega \rho \sigma \nu$ والفعل صوت مركب دال يتضمن الزمان ولا يدل جزء من أجزائه علي انفراده كما في الأسماء. فعندما نقول مثلاً رجل أو أبيض فإن كليهما لا يدل علي الزمان. أما عندما نقول يمشي ومشى فيتضمنان الدلالة علي الزمان. الأول يدل علي الزمن الحاضر والآخر يدل علي الزمن الماضي. والتصريف للأسم والفعل يدل علي علاقة له أو إليه ونحوهما أو علي المفرد والجمع أو علي السؤال أو الطلب. أما الجزء الأخير من الأجزاء الداخلة في العبارة بوجه عام فهو الكلام^(٢٥١). والكلام هو صوت مركب دال، بعض أجزائه يدل علي انفراده إذ ليس كل الكلام مركباً من أفعال وأسماء. والكلام يكون واحداً علي نوعين إما أن يدل علي أمر واحد وإما أن يؤلف من أقوال كثيرة. فالإلياذة مثلاً واحدة بالتأليف وحد الإنسان واحد بدلالته. علي أمر واحد^(٢٥٢).

أما أنواع الإسم فهي : الإسم البسيط مثل $\gamma \eta$ والإسم المضاعف والاسم ثلاثي الأجزاء أو رباعي الأجزاء أو كثير الأجزاء مثل كلمة هرموكايكوكسانثوس $\epsilon \rho \mu \omicron \kappa \alpha \iota \kappa \acute{o} \xi \alpha \nu \theta \omicron \varsigma$. وكل اسم إما أصيل أو لغة أو استعارة (أو زينة) أو موضوع أو محدود أو مقصور أو مغير. الأسم الأصل هو ما يستعمله الجميع. الأسم اللغة هو ما يستعمله أهل بلد آخر. والأسم الاستعارة (أو الزينة) هو نقل اسم إلي شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلي النوع أو من النوع إلي الجنس أو من نوع إلي نوع أو ينقل بطريق المناسبة. والأسم الموضوع هو الذي لم يسبق لأحد استعماله في هذا المعنى بل جاء به الشاعر من عنده. والاسم الممدود أو المقصور هو ما يولغ في مد حرف صائت فيه أو زيد فيه مقطع أو ما اقتطع منه شيء. وتنقسم الأسماء إلي مذكر ومؤنث ومتحايد (جماد) وكل نوع من هذه الأنواع يعرف بنهايته.

Crane, Op. Cit., p. 187. (٢٥١)

Atkins, Op. Cit., Vol. I pp. 69 sqq. (٢٥٢)

أما عن الأسلوب فيقول أرسطو إن جودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة. فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة. أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظاً غير مألوقة. ويعني أرسطو بالألفاظ غير المألوفة الغريب والمستعار والممدود وكل ما بعد عن الاستعمال. لكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح لغزاً أو رطانة، فملؤها بالاستعارات يجعل منها لغزاً، وملؤها بالغريب يجعل منها رطانة. فإن حقيقة اللغز هو قول أمور واقعة مع التأليف بينها. علي وجه يجعلها مستحيلة. ولا يمكن ذلك بالتركيب العادي للألفاظ ولكنه يمكن بالاستعارة. وتأليف العبارة كلها من الكلمات الغريبة يجعلها رطانة أعجمية. لذلك ينبغي الجمع بين هذه الأنواع علي نحو ما : فالغريب والاستعارة والزينة وسائر الأنواع التي ذكرها أرسطو تبعد بالعبارة عن السوقية والابتذال، والاستعمال الأصلي يكسبها وضوحاً، وليس أكثر عوناً علي اكتساب الوضوح مع اجتناب السوقية من المد والترخيم وتغيير الكلمات، فبتحويل هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية والخروج عن الاستعمال العادي يجتنب الشاعر السوقية. وباشتراك هذه الأنواع مع الكلام العادي يكتسب الوضوح. فليس من الصواب إذا ما عاب النقاد علي الشعراء هذه الأساليب واستهزؤوا بها. وإنه لما يثير الضحك أن يبدو الشاعر مستخدماً لهذه الطريقة في ترتيب من هذا، لكن الاعتدال أمر واجب في جميع الأجزاء فإن الشاعر يستطيع أن يحدث نفس الأثر باستخدام الاستعارات والألفاظ الغريبة والأنواع الشبيهة بهذين استخداماً غير لائق. لقصد الإضحاك. وما أبعد هذا عن حسن التصرف في الألفاظ. يواصل أرسطو حديثه عن الأسلوب فيري أنه من المهم أن يراعي الشاعر المناسبة في استخدام كل هذه الأنواع وفي استعمال الكلمات المضاعفة والغريبة لكن أعظم هذه الأساليب هو أسلوب الاستعارة. والمضاعفة من الأسماء أليق بالشعر الديثورامي وشعر الملاحم، والاستعارات أليق بالشعر الإليجي. وكل الأنواع المذكورة آنفاً تصلح لشعر الملاحم. أما الأشعار الإيامبية التي تحاكي أسلوب الكلام جهد الطاقة فيناسبها من الألفاظ ما كان جارياً في لغة الحديث ويعني بها أرسطو الأصيل والمستعار والزينة.

من العرض السابق لرأي أرسطو في اللغة والأسلوب نلاحظ أن أغلب نصائحه إلي الشعراء هي نفس نصائحه إلي الخطباء كما سنري فيما بعد في مقال

الخطابة^(٢٥٣). لكنه يمنح الشعراء قدراً أكبر من الحرية في استخدام المحسنات البديعية^(٢٥٤). أما مناقشته للمجاز أو الاستعارة μεταφορά فإنها تدل على أنه يخلط بين المجاز والاستعارة إنه يستخدم لفظ μεταφορά بمعنى أكثر اتساعاً من معناه المعروف في العصر الحاضر، إذ أنه يستخدم هذا اللفظ للدلالة على أي نوع من أنواع النقل : من الصفة أو الأسم أو ما أشبه ذلك. هذا بالإضافة إلى أن تصنيفه لأنواع μεταφορά تصنيف ميكانيكي، كما أنه لا يعطي تعريفاً واضحاً. وسوف نجد مناقشة أكثر حيوية في مقال الخطابة حول هذه النقطة.

التاريخ :

بالرغم من عدم وصول الجزء الخاص بالكوميديا إلينا والذي وعدنا أرسطو به فإن لدينا مقارنة تكاد تكون وافية بين الملحمة والتراجيديا وبعض العبارات العابرة عن التاريخ. في هذا الجزء من مقال فن الشعر ترد بعض الآراء المضنية عن كل من الكوميديا والتاريخ وإن كان من الواضح أن تفكير أرسطو مركز على التراجيديا وأن كلاماً من الكوميديا والتاريخ يأتي في خلفية المناقشة. كان نتيجة ذلك أن بدت الملحمة في مناقشاته نوعاً من الفن أدنى من التراجيديا، وأن التاريخ قد بدا وكأنه مجرد عرض للأحداث حسب الترتيب الزمني لوقوعها. إنه لا يناقش كل نوع من النوعين من أجل ذاته^(٢٥٥). يرى أرسطو أنه ليس من شأن الشاعر رواية الأحداث الحقيقية بل رواية ما قد يحدث أو ما قد يمكن أن يحدث طبقاً للضرورة أو الاحتمال. يختلف المؤرخ عن الشاعر ليس لأن أحدهما يكتب نثراً والآخر يكتب شعراً بل لأن المؤرخ يروي ما حدث بينما يروي الشاعر ما قد يحدث^(٢٥٦). فلو أن هيرودوتوس قد نظم عمله في كلام موزون فإنه كان سيظل تاريخاً وليس شعراً^(٢٥٧). لهذا السبب فإن الشعر أقرب الشبه إلى الفلسفة وأسمى من التاريخ، لأن الشعر يتناول أحداثاً عامة بينما يتناول التاريخ أحداثاً خاصة^(٢٥٨). فالحدث الخاص - علي سبيل المثال - هو ما فعله ألكيبياديس أو ما فعله الآخرون من أجله أو ضده^(٢٥٩). لكن الحدث العام هو حدث ما سوف يحدث

(٢٥٣) انظر ص ١٦٦ وما بعدها أدناه.

(٢٥٤) Grube, Op. Cit., p. 83.

(٢٥٥) Arist. Poet., 1451 a 37.

(٢٥٦) Wimsatt, Op. Cit., p.25; Blamires, Op. Cit., p. 10.

(٢٥٧) Daiches, Op. Cit., p. 31.

(٢٥٨) Crane, Op. Cit., p. 223.

(٢٥٩) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 80.

أو قد يحدث لشخص ما. ثم يقارن أرسطو بعد ذلك بين بناء الملحمة وبناء التاريخ (٢٦٠). إن التاريخ لا يتناول عملاً واحداً بل يتناول فترة واحدة من الزمن وجميع الأحداث التي حدثت في تلك الفترة سواء لشخص واحد أو لأكثر بغض النظر عن عدم وضوح العلاقة بين تلك الأحداث. إن معركة سلاميس وقعت في نفس الفترة التي وقعت فيها معركة القرطاجيين في صقلية، ومع ذلك لم يكن لهما هدف مشترك. وبالمثل فإن من الممكن أن يأتي حدث بعد الآخر دون أن يكون لهما هدف مشترك. ثم ينتقد أرسطو شعراء الملحمة الذين يتبنون في ملاحظتهم البناء التاريخي.

إذا تأملنا تلك الملاحظات التي يبديها أرسطو بشأن الشعر فإننا سوف نلاحظ أن الشعراء عليهم أن يهتموا بالحقائق العامة أكثر من التزامهم بالحقائق التاريخية التي علي المؤرخ أن يلتزم بها. إن تأكيد أرسطو علي الالتزام بالحقائق التاريخية ربما يكون تعبيراً عن عدم رضائه عن المؤرخين المعاصرين الذين يبدو أنهم كانوا لا يقيمون وزناً للحقائق التاريخية. كما أننا نتوقع من فيلسوف مثل أرسطو أن يعتقد أن ما يتناول الحقائق العامة أسمى وأهم مما يتناول الواقع الخاص. لكن بعض الدارسين يجدون أنفسهم غير ملزمين بموافقة أرسطو علي ذلك. فإذا كان أرسطو يضع نظرية في كتابة التاريخ فإنها بالتأكيد نظرية صعبة التطبيق. فلن يستطيع أي مؤرخ أن يتناول جميع الأحداث التي وقعت في فترة واحدة من الزمن، لكن يجب عليه أن يختار من بينها. كما أن ثوكودديدس كان سوف لا يوافق علي أن التاريخ ليس في مقدوره سوي أن يتناول تاريخ الأحداث بترتيب زمن وقوعها. إن من الخطأ محاولة الخروج من هذه الملاحظات بأي نظرية أرسطية في التاريخ. إننا نشعر بالأسف الشديد لأننا لم نحصل علي مناقشة مفيدة فيما يتعلق بالتاريخ.

الملحمة :

يخصص أرسطو ثلاثة فصول كاملة لمناقشة الشعر الملحمي وهي الفصول الثالث والعشرون والرابع والعشرون والسادس والعشرون. في أول هذه الفصول وثانيهما يبدي أرسطو تعليقات دقيقة ويكاد أن يتناول الشعر الملحمي من أجل ذاته. أما في الفصل السادس والعشرين فإنه يكشف عن رغبة ساذجة ليثبت أن التراجيديا أسمى صورة من صور الشعر عن الملحمة. ربما يكون هدفه في هذا الفصل هو رد أفلاطون وتفنيد رأيه. وعندما يحاول أرسطو ذلك فإنه مناقشاته لا

تكون علي المستوي الراقي مثل مناقشاته الأخري . يبدأ أرسطو بالمقارنة بين التراجيديا والملحمة (٢٦١) . يقول أرسطو إن من الواضح أن المحاكاة السردية في وزن من أوزان الشعر يجب أن تكون ذات بناء قصصي درامي مركزة علي حدث كامل واحد (٢٦٢) . يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية علي التوالي - مثل كل عضوي متكامل - وذلك لكي تحقق البهجة الخاصة بها . ثم يقابل بعد ذلك بين بناء قصة ملحمية وبناء قصة تاريخية ويمتدح هوميروس لأنه لم يتناول في ملحمة الإلياذة القصة الكاملة لحرب طروادة التي كانت سوف تصبح طويلة جداً لدرجة أن يصبح الشاعر غير قادر علي تضمينها في موضوع واحد ، بل اختار جزءاً واحداً منها موضوعاً لملحمته وهو الجزء المزخرف بأحداث كثيرة . ومع ذلك فقد حافظ هوميروس - علي عكس بعض الشعراء الملحمين - علي الوحدة الجوهرية للقصة . ويقرر أرسطو أن هذه الوحدة تصل إلي ذروتها في وقت واحد . كما يسمح أيضاً بمزيد من التنوع (٢٦٣) .

يري أرسطو أيضاً أن الملحمة يجب أن تكون ذات طول معين قد يكون مساوياً لمجموع أطوال التراجيديات التي تعرض في عرض واحد . نحن نعلم أن الأغريق اعتادوا عرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتورية متتاليات في عرض واحد . وبالتالي فإن طول الملحمة الذي يقترحه أرسطو يبلغ ثلث طول ملحمة الإلياذة ويساوي طول ملحمة الأرجوناوتيكا لأبولونيوس الرودسي تقريباً . إن الملحمة أيضاً تستوعب مساحة أكبر للأحداث المدهشة واللاعقلانية ، لأننا لا نري القصة ممثلة أمامنا وهو ما يمنح الفرصة لوجود الأحداث المدهشة التي تبعث علي السرور . وحتى هنا أيضاً فإن أرسطو الفيلسوف يحذر من مجرد رواية الأحداث الخارقة للطبيعة والعويصة علي الفهم إذا كان هناك وسائل أخري بديلة . وإذا كان لابد من روايتها فمن الأفضل ألا يتضمنها جزء القصة الذي يرغب الشاعر في تصويره (٢٦٤) . إنها نفس الفكرة التي سبق أن أشار إليها أرسطو عند الحديث عن التراجيديا . ومع ذلك ينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول علي استعمال الممكن غير المعقول (٢٦٥) .

Ibid., 1459 a 17. (٢٦١)

Daiches, Op. Cit., p. 4. (٢٦٢)

Grube, Op. Cit., pp. 85 sqq. (٢٦٣)

Daiches, Op. Cit., p. 42. (٢٦٤)

(٢٦٥) ترجمة شكرى محمد عياد، نفس المرجع، فصل ٢٤، ص ١٤٠.

يري أرسطو أن النماذج المختلفة للملحمة هي نفس النماذج المختلفة للتراجيديا (٢٦٦) : ملحمة بسيطة أو مركبة أو ملحمة شخصيات أو ملحمة معاناة. عندما يري أرسطو ذلك فإنه بالطبع يطبق علي الملحمة معايير موضوعية للتراجيديا، وخاصة عندما يقول، فيما يتعلق ببناء القصة في كل من النوعين فإن الإلياذة بسيطة وملحمة معاناة بينما الأوديسيا مركبة وملحمة شخصيات (٢٦٧). في الحقيقة لا يوجد تعرف في الإلياذة وبالتالي فهي ذات قصة بسيطة حسب نظرية أرسطو. لكنها في نفس الوقت تحتوي علي تحول، بينما الأوديسيا لا تحتوي عليه. إن أرسطو يتجاهل هذه النقطة ويتذكر فقط التعرف. كما أن هناك شكاً في قبول رأي أرسطو فإن الأوديسيا ملحمة شخصيات $\eta\theta\iota\kappa\eta$ ، إذ أن رسم الشخصيات في الإلياذة قد يصل في جودته إلي نفس درجة الجودة علي الأقل في الأوديسيا. ربما يقصد أرسطو بمقولته أن الأوديسيا في مستوي أدني من ناحية القوة، لكن لفظ $\eta\theta\iota\kappa\eta$ لا يعني ذلك المعني في أي مكان آخر من مقال فن الشعر. كما تشير الدهشة أيضاً إشارة أرسطو إلي الإلياذة بأنها ملحمة معاناة $\Pi\alpha\theta\eta\tau\iota\kappa\eta$ إذ أن أرسطو قد عبر في مكان آخر من مقال فن الشعر عن عدم رضائه الكامل عن تراجيديا المعاناة. مجمل القول هو أن أرسطو يفضل الأوديسيا علي الإلياذة، وهو رأي قد يبدو غير عادي. ربما يعتقد البعض أن الإلياذة تتناول في موضوعها أحداثاً عامة بدرجة أكثر من الأوديسيا وأنها أقرب إلي الفلسفة منها. وحتى هذا الاعتقاد قد لا يستطيع تفسير ما لم يشأ أرسطو أن يفسره. يبقى الاعتقاد أن أرسطو قد انقاد وراء تصنيف لا يتناسب مع الملحمة لكنه يتناسب مع التراجيديا الذي ابتكره أرسطو من أجلها.

عندما يتحدث أرسطو عن الأوزان فإنه يؤكد أن الوزن السداسي هو الوزن الوحيد الذي يتناسب مع نظم الملحمة. كما يري أن هوميروس هو الوحيد بين شعراء الملاحم الذي غالباً ما يتحدث علي لسان الآخرين ولا يتحدث بلسانه إلا نادراً. ولذلك فإن أرسطو يمتدح شغف هوميروس بالأحداث الدرامية المباشرة. بالإضافة إلي ذلك فإن أرسطو معجب اعجاباً شديداً بتصوير الشخصيات عند هوميروس.

Atkins, Op. Cit., pp. 199 sqq. (٢٦٦)

Arist. Poet., 1459 b 14. (٢٦٧)

يواصل أرسطو بعد ذلك مناقشاته كي يثبت أن التراجيديا أسمى وأفضل نوع من أنواع الفن. يبدأ بسرد الاتهام الموجه إلي التراجيديا. يقولون إن التراجيديا تحاكي كل شئ وبالتالي فإنها تتجه إلي نوع خسيس من المشاهدين، وبالتالي أيضا فهي تتصف بالابتذال. كما أن الممثلين يسرفون في الحركات وكأن المشاهدين لا قدرة لهم علي الشعور إلا إذا أضاف الممثل شيئا من عنده. بالإضافة إلي ذلك فإن عازفي الناي يلتوتون ويدورون إذا أرادوا أن يصوروا قذف القرص ويجذبون رءوسهم إذا أرادوا أن يمثلوا سكيلا. فالتراجيديا يصدق عليها الحكم الذي كان الممثلون القدامي يحكمونه علي الناشئين بعدهم، فقد كان مينيسكوس Mynniscus يسمي كالليبيديس Callipides القرد لإسرافه في الحركة، وكذلك كان الرأي في بنداروس (٢٦٨). إنهم يقولون إن الشعر الملحمي موجه إلي جمهور راق لا يحتاج إلي هذه الإشارات، أما التراجيديا فموجهة إلي السوق. وبما أنها مبتذلة فهي أدنى من الملحمة (٢٦٩). ذاك هو الاتهام الموجه إلي التراجيديا والذي ينسب أرسطو لتفنيده والدفاع عن التراجيديا. إنه في البداية يبريء الشاعر التراجيدي حيث يقول إن هذا الحكم لا يقال عن فن الشعر بل عن التعبير والإلقاء. فقد يبالي المدشد أو المغني في حركاته وهذا ليس ذنب الشاعر. ثم لا ينبغي إساءة الظن بكل نوع من الحركة كما لا ينبغي إساءة الظن بكل نوع من الرقص بل بذلك النوع فقط الذي يقوم به السوق. هذا بالإضافة إلي أن التراجيديا - مثل الملحمة - تفعل فعلها الخاص بدون حركة، فإن قوتها تظهر في القراءة لا غير. ثم يعدد أرسطو الأسباب التي من أجلها يري أن التراجيديا أفضل وأسمى من الملحمة. للتراجيديا كل عناصر الملحمة وهي القصة ورسم الشخصيات والفكر واللغة، هذا بالإضافة إلي الموسيقى والمناظر اللذين يحدثان لذة عظيمة. لها من البهاء حين تقرأ مثل ما لها حين تعرض أمام الجمهور، تصل إلي الغاية من المحاكاة في حيز أصغر، وما كان أشد تركيزا فهو ألد مما ينشد في زمان طويل فتضعف قوته. ثم إن المحاكاة في الملحمة أقل حظا من الوحدة، والدليل علي ذلك أن كل ملحمة يمكن أن تؤخذ منها عدة تراجيديات. فإذا كانت القصة التي يصفها الشاعر واحدة حقا فإما أن تعرض عرضاً موجزاً فتبدو هزيلة وإما أن تلتزم بقانون الملحمة فتبدو مائعة. فإذا كانت

(٢٦٨) مينيسكوس Mynniscus ممثل كان يشترك في تمثيل تراجيديات أيسخولوس . كالليبيديس Callippides ممثل ينتمي إلي الجيل التالي لمينيسكوس عاش في أواخر القرن الخامس ق.م. أما بنداروس فهو ممثل شخصية غير معروفة.

Arist. Poet., 1462 a 1-9. (٢٦٩)

التراجيديا تفضل الملحمة من جميع هذه الوجوه وتزيد أنها تحدث الفعل الخاص بفنّها فإنّها إذن أفضل لأنها أقدر علي بلوغ الغاية. هكذا يبدو بوضوح شديد حماس أرسطو ودفاعه المستميت عن التراجيديا ويؤكد أنها أفضل وأسمى من الملحمة. لكن رأيه في هذا الشأن لا يقنع فئة لا بأس بها من الدارسين في العصر الحديث.

الكوميديا :

في فقرات أخرى من مقال فن الشعر يقارن أرسطو بين ثلاثة أنواع من الشعر في وقت واحد . هذه الأنواع الثلاثة هي التراجيديا والكوميديا والملحمة . يقول أرسطو إن الكوميديا - كما ذكرنا آنفاً - هي محاكاة لرجال أدنياء ولكنهم ليسوا وضيعة الخلق علي الإطلاق (٢٧٠)، وإن المضحك ليس إلا قسماً من القبيح، والأمر المضحك نقيصة وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء. والمثل الواضح لذلك هو القناع الكوميدي، فإن فيه قبحاً وتشويهاً لكنه لا يسبب ألماً (٢٧١). إن قول أرسطو هنا أن النقيصة يجب ألا تصل في قبحها إلي درجة تجعلها مؤلمة يذكّرنا بقول أفلاطون أن الخوف يحل محل الضحك إذا كان الهجوم الكوميدي شديداً أكثر من اللازم. وبالتالي فإن التماذي في القبح منفرد، وبالتالي أيضاً فهو مؤلم وليس مضحكاً (٢٧٢). إننا قد نعتقد أن الرجال الأدنياء يكونون أدنياء أخلاقياً طالما أن لديهم قدراً من الشر في نفوسهم ولكنهم ليسوا شريرين إلي أقصى حدود الشر. إذن فالأشياء التي تحاكيها الكوميديا - عند مقارنتها بالتراجيديا - قد تم وصفها في عبارات تتضمن مركب الدونية الأخلاقية (٢٧٣).

من الواضح أن الهدف من ذلك التعريف الناقص للكوميديا هو مقابلتها بالتراجيديا التي كان أرسطو يدوي أن يعرفها فيما بعد. إنه ليس تعريفاً كاملاً للكوميديا لكنه يركز علي وصف موضوع المحاكاة فيها الذي يشكل بالنسبة لأرسطو الاختلاف الجوهرى بينها وبين التراجيديا. ثم يشير أرسطو بعد ذلك إلي الملحمة التي لها نفس موضوعات المحاكاة التي للتراجيديا. عندئذ يشير إلي اختلاف محدد بينهما يوضح السبب الذي من أجله يذكر أرسطو الملحمة في هذا المكان بالذات. يقول أرسطو فيما يتعلق بالمحاكاة بالشعر لرجال أفاضل فإن

Blamires, Op. Cit., p. 8. (٢٧٠)

Arist. Op. Cit., 1449 a 31. (٢٧١)

Plato, Philebus, 48 a - 49. (٢٧٢)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 101. (٢٧٣)

الملحمة تتفق مع التراجيديا أما الخلاف بينهما فهو أن الشاعر يستخدم في الملحمة وزناً واحداً وأن الملحمة تتصف بالسرد. كما أنهما يختلفان أيضاً في الطول ، إذ أن التراجيديا تحاول أن تدور أحداثها خلال دورة شمس كاملة أو أكثر من ذلك بقليل علي قدر الإمكان، لكن زمن الملحمة بلا حدود (٢٧٤). إن ذلك يعني أن الملحمة - وليست الكوميديا - تحاكي نفس الأنماط التي تحاكيها التراجيديا - الأعمال المجيدة لأفاضل الرجال - لكنها تختلف عنها في نواح أخرى. من هذه النواحي أن التراجيديا تحاول أن تحدد الحدث فيها بدورة شمس كاملة، وهذه هي أحدي النقاط التي دارت حولها مناقشات عديدة خلال الأجيال المتعاقبة التي جاءت بعد أرسطو وحتى الآن. إنها أحدي الوحدات الثلاث - وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث - والتي سوف نعود إلي مناقشتها فيما بعد (٢٧٥).

المحاكاة :

جميع الفنون تقوم علي المحاكاة (٢٧٦). تلك كانت حقيقة بديهية بالنسبة لأفلاطون (٢٧٧). لكنه استخرج منها توابع ميتافيزيقية وسيكولوجية جعلت الفنون في نظره شيئاً آخر، وهذا ما يظهر في الكتاب العاشر من محاوره الجمهورية (٢٧٨). عندما جاء أرسطو فإنه أكد نفس المبدأ. إن كل أنواع الشعر والموسيقى والفنون التشكيلية هي في الواقع صور مختلفة من المحاكاة (٢٧٩). لم يضع ذلك في شكل نظرية لكنه رأي أنه مجرد حقيقة لا تحتاج إلي مناقشة وأساس لنظريات أخرى. ليس هناك ما يدعو إلي القول أن أرسطو يستخدم لفظ محاكاة *mimēsis* استخداماً مختلفاً (٢٨٠). إنه في الواقع يستخدم اللفظ بنفس المعنيين كما يظهر عند أفلاطون. يستخدمه بالمعني العام وهو محاكاة الواقع. عندما يتحدث في بداية الفصل الثالث من مقال فن الشعر عن التشخيص في الدراما فإنه يتحاشي لفظ *mimēsis* أما فيما بعد فإنه لا يتبع نفس الحذر عندما يقول إن هوميروس نادراً ما تحدث بلسانه لأنه لا يكون في هذه الحال محاكياً بل شخصاً بينما غالباً ما

Arist., Poet., 1449 bq. (٢٧٤)

(٢٧٥) انظر ص ١٥٩ أدناه.

Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 79 sqq. (٢٧٦)

Crane, Op. Cit., pp. 152 sqq. (٢٧٧)

Jones, Op. Cit., pp. 21 sqq. (٢٧٨)

Blamires, Op. Cit., p.9. (٢٧٩)

(٢٨٠) عبد الرحمن بدوي، أرسطو طالس، فن الشعر، ص ٤٨-٤٩.

يتحدث علي لسان الآخرين وبالتالي فإنهم نادراً ما يشخصون^(٢٨١). يعني أرسطو بالمحاكاة أن المواقف والأحداث والشخصيات التي يتم تصويرها لا بد أن تجعل المشاهد يعتقد أنها مطابقة للواقع^(٢٨٢). لكنه يوسع نطاق النظرية الأفلاطونية ويوضحها عندما يقول إن الشاعر إذا ما اتهم بعدم المصادقية فإنه سوف يدافع عن نفسه قائلاً إنه يحاكي الأشياء كما هي أو كما كانت أو كما يجب أن تكون أو كما نعتقد أنها كانت، أي أن الشاعر إنما يصور الحاضر أو الماضي أو المثال أو تصور الآخرين للحاضر أو الماضي أو المثال^(٢٨٣). وحتى في هذه الحال فإن علينا أن نشعر أن الصورة مطابقة تماماً لشيء واقعي وذلك هو جوهر النظرية وتبرير لمواصلة استخدام لفظ $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ بمعنى محاكاة^(٢٨٤). إن توسيع نطاق مفهوم اللفظ بهذا الشكل قد ساعد أرسطو علي تفادي التفسير الأفلاطوني المحدد - فيما يتعلق بفن الرسم - للفظ علي أنه مجرد نقل، ويبدو أن هذه النظرية قد وجدت قبولاً من أغلب النقاد والدارسين في العصور القديمة.

إذا كانت جميع الفنون قائمة علي المحاكاة فإن كل هذه الفنون المختلفة هي أشكال مختلفة لنوع واحد ويجب التمييز بينها حسب الاختلافات في طبيعة المحاكاة^(٢٨٥). هنا يري أرسطو أن أساس ذلك التمييز يجب أن يقوم علي ثلاثة مبادئ جوهرية يميز بين الأنواع المختلفة وهي النموذج الذي يحاكيه الفنان والوسيلة التي يستخدمها والطريقة التي يتبعها^(٢٨٦). إن كل الفنون الموسيقية والأدبية تحاكي بواسطة الكلام والإيقاع والموسيقي سواء استخدمت هذه الوسائل الثلاث معاً أو كل علي حدة - فالرقص مثلاً يعتمد علي الإيقاع فقط^(٢٨٧). وتعتمد وسيلة المحاكاة علي ما يستخدمه الشاعر من تشخيص فقط أو سرد فقط أو منهما معاً^(٢٨٨). أما الاختلافات الناتجة عن طبيعة الشيء المحاكي فإنها قد تذكرنا بالاختلافات الناتجة عن طبيعة الموضوع عند أفلاطون وإن كان أرسطو يدخل عليه بعض التعديلات حيث يقول إن الاختلاف هنا ينتج عن محاكاة الشعر

(٢٨١) Arist., Poet., 1460 a 8.

(٢٨٢) Grube, Op. Cit., pp. 70 sqq.

(٢٨٣) Crane, Op. Cit., p. 181.

(٢٨٤) Wimsatt, Op. Cit., pp. 25 sqq.

(٢٨٥) Selden, The Theory of Criticism, pp. 40 - 44.

(٢٨٦) Plato, Phaedrus, 265e : قارن

(٢٨٧) Crane, Op. Cit., pp. 163 sqq.

(٢٨٨) Plato, Rep., 3, 392 : قارن

للأشخاص كما هم أو أسوأ مما هم أو أفضل مما هم . وبالتالي فالاختلاف هنا يصبح اختلافاً أخلاقياً، فالتراجيديا والملحمة تصوران الأشخاص أفضل مما هم بينما تصورهم الكوميديا والأشعار الساخرة أسوأ مما هم.

إن تصنيف أنواع الأدب تبعاً لهذه المبادئ الثلاثة يجب ألا يقوم علي التمييز بينها طبقاً لكتابتها نثراً أو شعراً أو طبقاً لوزن الشعر. فإن كلا من هوميروس وأمبيدوكليس ينظم في الوزن السداسي لكن ليس هناك شئ مشترك بينهما، فالأول شاعر أما الآخر فهو فيلسوف^(٢٨٩). إن الصعوبة في هذه النقطة هي أن أرسطو لا يطبق هذه النظرية علي أنواع الفنون، لكنه يستخدمها فقط في المقارنة بين التراجيديا والكوميديا حيث يقول إن التراجيديا تحاكي أشخاصاً أفضل بينما تحاكي الكوميديا أشخاصاً أدنى ممن نعرفهم اليوم^(٢٩٠).

يبحث أرسطو عن أصل الشعر في الطبيعة البشرية نفسها وهو ما فعله أفلاطون من قبل^(٢٩١). كما أن الاختلافات في الطبيعة البشرية هي التي تحدد تطور النوعين الرئيسيين للشعر . يعزي أرسطو مولد الشعر إلي سببين رئيسيين : إن الإنسان بطبيعته أكثر الحيوانات ممارسة للمحاكاة وأن الإنسانية موهوبة في الإحساس بالإيقاع واللحن^(٢٩٢). ولأن الإنسان محاكٍ ممتاز فإنه يستمتع بممارسة المحاكاة أو التفكير فيها. إن هذا الاستمتاع يرجع غالباً إلي الاستمتاع بالتعرف علي النموذج الأصلي المحاكي بالرغم من أن هناك أنواعاً من الاستمتاع ناتجة عن التأمل في كيفية صناعة الصورة وهو ما قد يكون له علاقة بالإيقاع واللحن^(٢٩٣). إن الاختلافات الكامنة في الشخصية البشرية هي التي تحدد المجري الرئيسي لنوعين من أنواع الشعر : فالعقول الجادة تحاكي الأعمال النبيلة للرجال النبلاء والعقول التافهة هي التي تحاكي أحداثاً أقل نبلاً. في الحالة الأولى يكون لدينا شعر: الترانيم وقصائد المديح والملحمة ثم التراجيديا، أما في الحالة الثانية يكون لدينا شعر القدح والهجاء ثم الكوميديا. ومع ذلك يقال إن أصل كل من النوعين من الشعر يرجع إلي هوميروس، إذ أن العلاقة بين مارجيتيس Margites

Daiches, Op. Cit., p. 25. (٢٨٩)

Arist., Poet., 1448 a 17. (٢٩٠)

Plato, Laws, 654 a . : قارن (٢٩١)

Arist., Op Cit., 1448 b 4 - 24. (٢٩٢)

Butcher, Aristotle's Theory of Fine Arts, pp. 121 - 162. (٢٩٣)

والكوميديا هي نفس العلاقة بين كل من الإلياذة والأوديسيا والتراجيديات (٢٩٤).
فالكوميديا والتراجيديات هما آخر مراحل تطور هذين النوعين من الشعر. فالكوميديا
تطورت من أناشيد الفالوس بينما تطورت التراجيديات من أناشيد الدثيورا موبوس.

الرد على النقاد :

يخصص أرسطو الفصل الخامس والعشرين من مقال فن الشعر للرد علي
بعض الملاحظات النقدية التي أثارها النقاد المعاصرون. أغلب هذه الملاحظات
التي يجيب عنها أرسطو تتعلق بتفاصيل دقيقة جدا قد تصل إلي حد التفاهة مثل
تلك الملاحظات التي قد أبداهما زويلوس Zoilus المعاصر لأرسطو والذي أطلق عليه
لقب Homeromastix أي «سوط هوميروس» (٢٩٥). كان زويلوس فيلسوفاً كلبياً
وتلميذاً لبولوكراتيس Polycrates ومعلماً لأناكسيمينيس Anaximenes. قال عنه
سويداس إنه كان خطيباً وفيلسوفاً وقال عنه أيليانوس Aelianus إنه كان خطيباً
كلبياً Ψογερὸς κύων ῥητορικός (٢٩٦). أشهر زويلوس بنقده اللاذع
لإيسوكراتيس وأفلاطون وخاصة هوميروس. يبدأ أرسطو بقوله «أما عن وجوه النقد
وحلولها وعددها وأنواعها فلعل ذلك يتضح مما يلي» (٢٩٧). يري أرسطو أن
الشاعر مادام محاكياً - شأنه في ذلك شأن الرسام وكل صانع صورة - فيجب
عليه أن يسلك في المحاكاة أحد طرق ثلاثة. إما أن يحاكي الأشياء كما كانت أو
تكون وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن وإما أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون. إن
الشاعر يعبر عن الأشياء باللغة إما بالأصلي الشائع وإما بالغريب وإما بالمستعار.
بالإضافة إلي ذلك فإن المعايير التي تطبق علي الشعر تختلف عن تلك التي تطبق
علي السياسة أو تطبق علي الصنائع الأخرى (٢٩٨). إن الخطأ الشعري نوعان، خطأ
يتبع الشعر نفسه، وخطأ يتبع أعراضه. فإذا أراد الشاعر محاكاة المستحيل لعجزه
وضعف شاعريته فالخطأ راجع إلي الشعر. أما إذا أخطأ لسوء اختياره فرسم جواداً
يمد ساقيه الأماميتين معا أو أخطأ في أمر من أمور صناعة بعينها كالطب أو غيره
فليس هذا الخطأ راجعاً إلي صناعة الشعر نفسها. هذه هي الأوجه التي ينبغي - في

(٢٩٤) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 106 sq.

(٢٩٥) سوط هوميروس Ὁμηρομάστιξ عنوان لأحد أعمال زويلوس التي يهاجم فيها
أشعار هوميروس وينتقدها، وقد أصبح فيما بعد لقباً للمؤلف نفسه.

(٢٩٦) Suidas, S. V.; Aelian. Var. Hist., 11,10.

(٢٩٧) Arist., Poet., 1460 b2.

(٢٩٨) Crane, Op. Cit., pp. 215 sq.

أرسطو - أن تبحث عليها اعتراضات النقاد أو نحلها. ثم يواصل أرسطو فيتكلم عن الأمور التي ترجع إلي صناعة الشاعر^(٢٩٩). إذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطئ، لكن الخطأ يمكن أن يعتذر عنه إذا بلغت به الغاية، ويعني أرسطو بذلك إذا زاد روعة هذا الجزء أو أي جزء آخر من القصيدة. يضرب أرسطو مثلاً بمطاردة هيكتور في الإلياذة. أما إذا كان من الممكن أن يبلغ الشاعر غايته بمثل هذه القوة أو بأعظم منها مع المحافظة علي أصول الصناعة فليس هناك وجه للاعتذار. ثم يتساءل أرسطو عما إذا كان الخطأ يرجع إلي الصناعة الشعرية نفسها أو إلي عرض من أعراضها. فالشاعر قد يجهل أن الغزاة ليس لها قرنان أهون من أن يصورها تصويراً غير فني. فإذا اعترض النقاد علي أن التصوير غير مطابق للحقيقة يمكن الرد علي اعتراضهم بأن الشاعر قد صور الأشياء كما يجب أن تكون. ويستشهد أرسطو هنا بقول الشاعر التراجيدي سوفوكليس حيث كان دائماً يقول إنه يصور الناس كما يجب أن يكونوا بينما يصورهم زميله ومعاصره يوريبديدس كما هم. أما إذا لم يكن التصوير من هذا النوع ولا من ذاك فيمكن الرد علي النقاد بأن الشاعر يصورهم كما يظنهم الناس. هنا يستشهد أرسطو بما يرويهِ الشعراء عن الآلهة فيقول إن هذه الروايات قد لا تكون أسمى من الحقيقة ولا هي مطابقة للواقع بل هي مطابقة لما يقوله الناس علي حد قول كسينوفانيس^(٣٠٠). يرد أرسطو بعد ذلك علي ملاحظات النقاد حول اللغة والأسلوب، فيري - علي سبيل المثال - أنه إذا كانت كلمة تؤدي إلي شيء من التناقض فيجب أن ينظر الناقد كم معني يمكن أن تحمل عليه في سياقها. إن هذه هي خير طريقة للفهم. ويختتم أرسطو دفاعه مشيراً إلي أن المآخذ التي تؤخذ علي الشعراء ترجع إلي خمسة أنواع : الاستمالة أو مخالفة العقل أو إيذاء الشعور أو التناقض أو الخروج علي أصول الصناعة.

يتضح من دفاع أرسطو أنه يرد علي ملاحظات تتفاوت في الأهمية، منها ما يتعلق بالترقيم أو باستعمال كلمة في غير معناها الشائع أو في استخدام الاستعارات والتشبيهة. إن أرسطو في هذا المجال ربما يصور آراء نقاد القرن الرابع قبل الميلاد، هؤلاء النقاد الذين لم تصلنا أغلب أعمالهم وخاصة الناقد زويلوس^(٣٠١). لكن ملاحظات أرسطو قد تؤكد في نفس الوقت أن أغلب ملاحظات هؤلاء النقاد كانت تصل إلي حد التفاهة والسوء، وأنها لم تكن قائمة علي أسس

Wimsatt, Op. Cit., p. 25. (٢٩٩)

Daiches, Op. Cit., pp. 43 - 44. (٣٠٠)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 108 sq. (٣٠١)

نقدية سليمة، بل قامت علي التحامل وتصفية حسابات شخصية، إذ أنها كانت تدافع عن بعض مذاهب أخلاقية أو فلسفية أو اجتماعية معينة. وبالتالي يمكن القول إن أغلب نقاد القرن الرابع ليسوا سوي أبواقاً كل منهم يدافع عن مذهبه ويهاجم مذهب الآخرين وأنهم اتخذوا من أشعار هوميروس والشعراء الآخرين ميداناً لصراعهم. ومن الواضح أيضاً أنه لم يوجد ناقد وصل في مستواه الثقافي إلي المستوي الذي وصل إليه كل من أفلاطون وأرسطو.

يمكن أن نخرج من مناقشة أرسطو السابقة حيث يرد علي تساؤلات النقاد ببعض النظريات أو الملاحظات العامة. إنه - علي سبيل المثال - إصرار أرسطو علي أن كل فن أو كل صنعة يجب أن يكون لها قدر معين من الحق حيث يقول أرسطو إن للشاعر حقاً في أن يعدل في اللغة لكن ما هو حق بالنسبة للشاعر ليس في نفس الوقت حقاً بالنسبة لأي صاحب صنعة أخرى^(٢٠٢). كما أن أرسطو يفرق بين الخطأ الجوهرى والخطأ الثانوي في الفن حيث يري أن الشاعر إذا اختار موضوعاً ولم يستطع أن يتناوله بمهارة فيكون الخطأ جوهرياً إذ أنه يكمن في قدرته الفنية^(٢٠٣). وهنا ينصح أرسطو النقاد أن يفرقوا في نقدهم بين الحالتين. كما أنه يتناول العلاقة بين الشعر والحقيقة عندما يؤكد حرية الشاعر في أن يصور الناس كما هم أو كما يجب أن يكونوا أو كما يقال عنهم. وهناك نصيحة أخرى يسديها أرسطو إلي النقاد حيث يقول إن المنهج الأمثل في النقد هو عكس ما يذكره جلاوكون الذي يقول إن بعض النقاد يتعجلون الحكم بدون سبب معقول، يهاجمون الشاعر مقدماً ثم يحاولون أن يبرهنوا أنه قال ما تخيلوا أنه قد قال ثم يحاسبونه علي ذلك.

نصائح إلي الشعراء :

بالإضافة إلي نصائح أرسطو إلي النقاد فإنه يسدي بعض النصائح أيضاً إلي كتاب التراجيديات^(٢٠٤). علي الشاعر بعد أن ينتهي من الكتابة أن يتخيل العرض بقدر ما يستطيع حتي يتفادي أى عيوب قد تشوّهه. كما يري أرسطو أن أقدر الكتاب التراجيدين - إذا تماثلت مواهبهم - هم الذين يشعرون بنفس المشاعر التي يريدون أن يعبروا عنها، فالذي يشعر بالكآبة يستطيع أن يصور الكآبة بصدق وينقلها إلي المشاهدين، والذي يشعر بالغضب يستطيع أن يصور مشاعر الغضب

Arist., Poet., 1460 b 13. (٢٠٢)

Atkins, Op. Cit., Vol. I., pp. 112 sq. (٢٠٣)

Grube, Op. Cit., pp. 88 sq. (٢٠٤)

وينقلها إلى المشاهدين وبالتالي فإن الشعر إما أنه تابع عن موهبة طبيعية أو عن ضرب من الجنون، فالموهوب يخرج من شخصيته ويدخل في شخصية أخرى، أما الآخر فلا يستطيع أن يخرج من جنونه أبداً (٢٠٥). إن أرسطو بذلك الرأي يصور طريقتين يستطيع كل شاعر أن ينقل بإحدهما مشاعر شخصيات تراجيدياته إلى مشاهديه. هناك شاعر يفقد شخصيته ويتقمص شخصية بعد أخرى من شخصيات تراجيديته، هناك آخر يحتفظ بشخصيته ويظل في حالة جنونه. إن أرسطو لا يعبر عن رأيه في أيهما أفضل، لكن يبدو أنه يفضل الشاعر الذي يحتفظ بشخصيته. هناك نصيحة أخرى يسديها أرسطو إلى كاتب التراجيديا. علي الشاعر بعد اختياره للموضوع أن يبدأ بتخطيط عام له ثم يفصل قطعه ويمد أطرافه، أي يعطي الأسماء لشخصياته وينشئ الأحداث الرئيسية، ويضرب أرسطو مثالين لذلك : تراجيديا إيفيجيليا بين التاوريين ليوريبديدس والأوديسيا لهوميروس. ربما يقصد أرسطو بذلك أن علي الكاتب التراجيدي أن يضع في ذهنه تفاصيل القصة كاملة حتي يتأكد من أن كل حادثة من الأحداث التي يصورها لها علاقة وطيدة بالقصة وأنها ليست خارجة عن نطاقها. إنها حقا نصيحة مفيدة للمؤلف المسرحي في كل العصور. نصيحة أخرى يسديها أرسطو إلى الكاتب التراجيدي. إن كل تراجيديا يجب أن تحتوي علي عقدة وحل. فالأحداث التي تقع خارج التراجيديا وبعض الأحداث التي تقع داخلها هي العقدة، أما ما هو خلاف ذلك فهو الحل. يعني أرسطو بالعقدة ذلك الجزء الذي يبدأ ببداية التراجيديا حتي الجزء الذي يحدث منه التحول إلي سعادة أو إلي شقاء، ويعني بالحل ذلك الجزء الذي يبدأ مع بداية التحول وحتى نهاية التراجيديا (٢٠٦). إن أرسطو بهذه النصيحة يعني أن كل حدث من أحداث التراجيديا لابد أن يوصل إلي حدث آخر. نصيحة أخرى يسديها أرسطو إلي شعراء التراجيديا خاصة بالكورس. يجب أن يعتبر المؤلف التراجيدي الكورس واحداً من الممثلين فتكون أناشيده جزءاً داخلاً في الكل. كما يجب أن يشارك في التمثيل لا كما يحدث في تراجيديات يوريبديدس بل كما يحدث في تراجيديات سوفوكليس. لكن أناشيد الكورس عند الشعراء المتأخرين لم تعد جزءاً لا يتجزأ من التراجيديا بل أصبحت تصلح لأن تكون جزءاً في أي تراجيديا أخرى. إنها مجرد فواصل غنائية، وكان أجاثون أول من ابتدأ هذه الطريقة. ثم يعبر أرسطو عن دهشته ويتساءل عن أي فرق بين أن يجعل الغناء فواصل وبين أن ينقل حديث أو أنشودة كورالية كاملة من تراجيديا إلي أخرى.

Arist. Op. Cit., 1455 a 32. (٢٠٥)

Ibid., 1455 b 24. (٢٠٦)

إن هذه النصيحة الأخيرة التي يسديها أرسطو إلي الشاعر التراجيدي ربما تكون مسئولة مسئوليّة كاملة أو جزئية علي الأقل عن ذلك الكم الهائل من النقد الذي وجهه النقاد إلي يوريبديدس بحجة أن أناشيد الكورس في تراجيدياته ليست لها علاقة مباشرة بالأحداث. لقد بالغ هؤلاء النقاد وحملوا نصيحة أرسطو أكثر من معناها وتخيلوا أن أرسطو غير راضٍ عن يوريبديدس ككاتب تراجيدي^(٢٠٧). لكن أرسطو يشير إلي يوريبديدس مرات عديدة في مقال فن الشعر. قال عنه إنه أكثر الشعراء تراجيديّة بسبب النهايات الحزينة لتراجيدياته^(٢٠٨). إنه يعيب عليه أيضاً لأنه منح شخصية ميلاووس في تراجيديا أورستيس ملامح شريرة دون الحاجة إلي ذلك، ولأنه استخدم حيلة الإله من الآله *deux ex machina* في تراجيديا ميديا، ولعدم التوافق في شخصية إيفيجينيا في تراجيديا إيفيجينيا في أوليس^(٢٠٩). كما ينتقد أيضاً وصول أيجيوس غير المناسب في تراجيديا ميديا ليوريبديدس^(٢١٠). كما ينتقد تعرف أورستيس علي اخته إيفيجينيا لكنه يمتدح تعرف إيفيجينيا علي شقيقها في نفس التراجيديا^(٢١١). من الواضح إذن أن ملاحظات أرسطو علي يوريبديدس أو غيره من شعراء التراجيديا لا تخضع لأي أهواء شخصية أو مشاعر خاصة.

التفسيرات المختلفة لفن الشعر :

يظهر مقال فن الشعر لقارئه أنه يمثل تقدماً رائعاً في مجال الفكر النقدي بالنسبة لكل ما سبقه من أعمال. في هذا المقال يستخدم أرسطو جل طاقة عقليته التحليلية في دراسة فن التراجيديا والشعر بوجه عام، والنتيجة هي ظهور أوائل الصيغ لكثير من الأفكار العميقة التي تتضمن الجذور العميقة لتذوق الشعر^(٢١٢). لقد تعرضت هذه الأفكار لكثير من المناقشات وطورت ونقحت علي مدي ألفي عام حتي أصبح من المستحيل مقاومة الرغبة في الإطلاع علي هذه التطويرات والتنقيحات وتفسير نص مقال فن الشعر في ضوءها^(٢١٣). مع ذلك فقد يري بعض الدارسين ضرورة مقاومة هذه الرغبة. إذ أن المناقشات والتطويرات والتنقيحات قد

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 114. (٢٠٧)

Arist, Poet., 1453 a 23 - 30. (٢٠٨)

Ibid., 1454 a 25 - 32. (٢٠٩)

Ibid., 1461 b 21. (٢١٠)

Ibid., 1454 b 32. (٢١١)

Atkins, Op. Cit., p. 116. (٢١٢)

Jones, On Aristotle And Greek Tragedy, pp. 12 sqq. (٢١٣)

لا تقدم أي مساهمة فعالة بل إنها قد تكون سبباً من أسباب سوء فهم أرسطو أو سوء فهم تاريخ التذوق الأدبي^(٢١٤). مثال ذلك التفسيرات التي أوردها بعض الدارسين حول مفهوم التطهير. فالتطهير عند أرسطو - كما يري هؤلاء الدارسون - «تخليص النفس من الشفقة والخوف وما يشبهها»^(٢١٥). كما أن مفهوم لفظ «هامارتيا» قد خلق مجالاً واسعاً فيما بعد لدراسات سيكولوجية حول نفسية البطل التراجيدي. كما ثارت مناقشات متعددة حول فكرة المحاكاة في كل الفنون الجميلة، وقدم الدارسون آراء متعددة أغلبها لا يتفق مع ما كان يعنيه كل من أفلاطون أرسطو. كما ينطبق هذا القول أيضاً علي مفهوم التعرف الذي يعتبر عنصراً ضرورياً في التراجيديا في أغلب العصور. لقد استخدم أرسطو لفظ التعرف بمعناه الواسع - كما رأينا - حتي أصبح يعني عنده الاكتشاف أو الافتضاح وليس كما يتخيله بعض الدارسين في العصور الحديثة.

غالباً ما يوصف مقال فن الشعر علي أنه رد عملي من جانب أرسطو علي آراء أفلاطون فيما يتعلق بالشعر^(٢١٦). لكنه في الحقيقة أكثر من ذلك، إذ أن أرسطو قد اهتم اهتماماً بالغاً بالتعبير عن آرائه الخاصة في هذا المجال، وأن يقدم دراسة للأساليب المختلفة لعظماء الشعراء والوصول إلي نتائج علمية عن طريق هذه الدراسة العملية^(٢١٧). إذ يضع أرسطو في هذا المقال الهام تعريفات لمصطلحات نقدية عديدة فإنه قد قدم خدمات قيمة للنقاد في العصور التي جاءت بعده. وبالرغم من أنه لا يذكر أفلاطون بالأسم، إلا أن من الواضح أنه يجيب في بعض الفقرات في مقاله علي أستاذه أفلاطون^(٢١٨). علي سبيل المثال، فيما يتعلق بالمحاكاة فإننا نجد أفلاطون يؤكد أن قيمة الشعر تنوقف علي مدى مصداقيته في تصوير الحياة عن طريق المحاكاة وليس عن طريق البهجة التي يبعثها في النفس. لكن أرسطو - كما لاحظنا - يؤكد أن المحاكاة الفنية الدقيقة هي في حد ذاتها مصدراً للبهجة والسُرور^(٢١٩). وبينما نجد أن أفلاطون يؤكد أن من الضروري أن يكون الشيء المحاكي جميلاً فإن أرسطو يؤكد أن محاكاة الأشياء القبيحة قد تكون قادرة علي أن تبدو جميلة فنياً في حد ذاتها. وإذا كان أفلاطون يعترض علي

Grube, Greek And Roman Criticism, pp. 90 - 91. (٢١٤)

Lucas, Tragedy, pp. 35 sqq. (٢١٥)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 71; p. 117; - Jones, Op. Cit. p.21. (٢١٦)

Wimsatt, Literary Criticism, p.22. (٢١٧)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 78. (٢١٨)

Crane, Critics And Criticism, pp. 166 sq. (٢١٩)

الشعر كنوع من أنواع الفن لأنه يطلق العنان للعواطف التي يجب أن تكون دائماً محكمة ومكبوتة فإن أرسطو يعترف بأن الشعر يطلق العنان للعواطف لكنه يري أن في ذلك تخفيف الوطأة علي هذه العواطف وبالتالي التقليل من حدتها. هذا بالإضافة إلي أن أفلاطون يري أن الشعر تقليد أو محاكاة لشيء هو في الواقع محاكاة لشيء موجود في عالم المثل وبالتالي فإنه يضع الشعر في المرحلة الثالثة من الحقيقة وبالتالي أيضاً فهو بعيد كل البعد عن الصدق^(٢٢٠). لكن أرسطو يري أن الشعر عندما يعالج موضوعاً فإن هذه المعالجة تكون أفضل وأعظم قيمة من المعالجة التاريخية التي يكون هدفها الوصول إلي الحقيقة عن طريق رصد الحقائق التاريخية التسجيلية بينما يهتم الشعر بالحقيقة المطلقة أكثر من اهتمامه بالأحداث التاريخية الخاصة^(٢٢١).

هناك ملاحظات ضرورية لا يمكن لدارس مقال فن الشعر أن يتجاهلها. أول هذه الملاحظات وأهمها أن مقال فن الشعر لا يمكن اعتباره مجموعة من التعليمات الصارمة التي يجب أن يلتزم بها كل مؤلف مسرحي في كل العصور. فلقد كان هدف أرسطو من مقاله فن الشعر هو أن يصف ويتناول بالتعريف ما يظهر له أكثر فاعلية وأكثر تأثيراً في ممارسات أبرع الشعراء وكتاب المسرح، وأن يقدم مقترحات - مجرد مقترحات - لما يمكن أن يكون أفضل أسلوب في الكتابة المسرحية. لكن للأسف الشديد فقد حدث سوء فهم لمقترحات أرسطو وفسرها نقاد عصر النهضة الأوربية علي أنها مجموعة من القواعد الصارمة الملزمة للكاتب والتي لا يمكن لأي كاتب جيد أن يتغاضي عنها أو يفشل في ممارستها. ولعل أصدق مثال علي سوء الفهم هذا هو ما فعله الناقد كاستلفيترو Castelvetro في نسخته لفن الشعر التي صدرت في عام ١٥٧٠م والتي أكد فيها ضرورة الالتزام التام بالقواعد الأرسطية فيما يتعلق «بالوحدات الثلاث» وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحدث. في الحقيقة لقد ذكر أرسطو - كما لاحظنا - مرة واحدة العلاقة بين الزمن والحدث المسرحي. ففي الفصل الخامس من المقال حيث يتحدث عن الفروق بين الملحمة والتراجيديا يقول إن التراجيديا تحاول بقدر الإمكان أن تتحدد في خلال دورة شمس واحدة أو قد تتجاوزها بقليل بينما لا تهتم الملحمة بأي فترة من الزمن فيما يتعلق بالحدث. هكذا نري أن عبارة «بقدر الأماكن» لا يمكن أن

(٢٢٠) Daiches, Critical Approaches to Literature, p. 39.

(٢٢١) Dorsch, Classical Literary Criticism, pp. 17 sqq. ; Crane, Op. Cit., p. 148.

تعلي «قاعدة ملزمة» . (٣٢٢) في الواقع هناك أكثر من تراجيديا أغريقية واحدة يتجاوز الحدث في كل منها دورة شمس واحدة . كذلك لا يضع أرسطو أية قاعدة ملزمة فيما يتعلق بوحدة المكان، بل إنه لم يذكر أن من المرغوب فيه أن يتحدد الحدث بمكان معين (٣٢٣) . لكن مما لا شك فيه أن أرسطو يؤكد علي وحدة الحدث، بل إنه يكاد يصصر علي أن العمل المسرحي الجيد يجب أن يتصف بوحدة الحدث أي وحدة القصة، ويشير إلي ذلك ويؤكد - كما لا حظنا - في أماكن متعددة من مقال فن الشعر . لكن قانون «الوحدات الثلاث» الذي ساد أثناء القرون القليلة السابقة لم يكن قد خطر علي بال أرسطو في لحظة من اللحظات (٣٢٤) .

هناك ملحوظة أخرى حول المبدأ الهام الخاص بالوحدة العضوية التي تناولها كل من أفلاطون وأرسطو، والتي تناولها فيما بعد أيضا هوراتيوس ولونجينوس . ففي الفصل السابع من مقال فن الشعر حيث يناقش أرسطو بعض متطلبات الحدث في التراجيديا يقول إن أي شيء جميل - سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً جامداً - مكون من أجزاء مختلفة لا بد وأن يكون ليس فقط ذا أجزاء مرتبة ترتيباً جيداً بل أيضاً متناسقة من حيث الحجم . فالجمال يتوقف علي كل من الحجم والترتيب معاً . ثم يواصل أرسطو قوله إن الكائنات الحية والأشياء الجامدة المكونة من أجزاء مختلفة يجب أن تكون ذات أجزاء متناسبة في حجمها فكذلك الحدث يجب أن يكون ذا طول مناسب . وأكثر من ذلك، ففي الفصل الثالث والعشرين يعلن أرسطو أن ملحمة ذات بناء جيد سوف تكون مثل كائن حي واحد متكامل . وكما يقول الناقد الأوربي هامفري هاوس Humphry House فإن المقارنة بين وحدة العمل الأدبي ووحدة الكائن الحي شيء هام جداً، إذ أن ذلك يفند اتهام أرسطو بأنه إنما يصف نوعاً جامداً ميتاً ميكانيكياً من الوحدة (٣٢٥) . إن فكرة الربط بين الكائن الحي والعمل الأدبي تشير إلي نمو وتطور وقوة متجددة دائماً في الأدب، إذ ليس من الممكن أن يكون هناك كائنان حيان يشبه كل منهما الآخر تماماً ولهما نفس الصفات والمكونات .

ملاحظة أخرى جديرة بالأهمية هي كيفية العلاقة بين الحدث والشخصية في الدراما . لكن هذا الموضوع تجدر دراسته مرتبطاً ببعض فقرات من مقال آخر

(٣٢٢) Charlton, Castelvetro's Theory of Poetry, pp. 89 sqq.

(٣٢٣) Butcher, Op. Cit., p. 291.

(٣٢٤) Atkins, Op. Cit. Vol. I, p.. 89.

(٣٢٥) House, Aristotle's Poetics, p.. 91.

لأرسطو وهو مقال الأخلاق. فإذا ما تناولنا هذا الموضوع في إيجاز شديد فإنه يمكن القول أن في الحياة الواقعية تخضع الشخصية للأحداث، إذ أن الشخصية هي وليدة الأحداث التي تمر بها، فشخصية المرء تتطور في اتجاهات معينة بسبب الأحداث أو الظروف التي يمر بها المرء أثناء سنوات عمره الأولى، كما أن سمات المرء تبرز واضحة من خلال الأحداث التي تمر به. وبالمثل فإن - في الدراما - تبرز سمات الشخصية التراجيدية من خلال الأحداث التي تمر بها وبالتالي فهي تخضع للحدث وتصبح جزءاً تابعاً له. أما موضوع التطهير فهو موضوع يبعث علي الحيرة ويثير مزيداً من الجدل^(٢٢٦). وهذا الموضوع مثل سابقه من الضروري مناقشته في ضوء آراء أرسطو في مقالیه الخطابية والأخلاق.

مقال الخطابية

طبيعة المقال :

إذا كانت بعض المصادر ترى أن أرسطو قد كتب مقال فن الشعر للرد علي بعض آراء أستاذه أفلاطون، فإن هناك بعض المصادر الأخرى التي ترى أنه كتب مقال الخطابية للرد علي آراء عدوه، إيسوكراتيس. قيل إن أرسطو أثناء إقامته في أثينا - بين عامي ٣٦٧ - ٣٤٧ ق.م - كان ينتقد أساليب إيسوكراتيس في التعليم، وأنه كان يسخر من تلك الأكوام المتراسة من خطب الخطباء عند بائعي الكتب^(٢٢٧). لذلك فقد قرر أن يتناول موضوع الخطابية بأسلوب مقنع. إنتهي أرسطو من تنفيذ ذلك المشروع بعد موت إيسوكراتيس وأثناء إقامته الثانية في أثينا بين عامي ٣٣٥ و ٣٢٢ ق.م^(٢٢٨). لذلك فإذا كانت هناك عداوة بين أرسطو وإيسوكراتيس - كما تقول بعض المصادر - فلربما كانت مجرد خلاف في الرأي بين متنافسين في مجال واحد، ولربما أيضا كانت قد أنتهت بموت إيسوكراتيس. حقا إن أرسطو يصحح في مقال الخطابية بعض المذاهب التي أعتنقها إيسوكراتيس^(٢٢٩)، كما يشير إلى بعض الخطباء الآخرين لكنه يتجاهل الخطيب

(٢٢٦) Atkins, Op. Cit., Vol I, p. 85; Selden, The Theory of Criticism, p. 186;

Blamires, History of Literary Criticism, p. 9; Daiches, Op. Cit. p. 39.

Dion. Hal. On Isocrates, 18. (٢٢٧)

Jebb, Attic Orators, p. xvi. (٢٢٨)

Arist., Rhet., III, 16,4. : قارن (٢٢٩)

ديموسثينيس ربما لأسباب سياسية^(٢٢٠) لذلك فمن الخطأ أن نعتبر مقال الخطابة مجرد رغبة من أرسطو للتعبير عن عداوته لإيسوكراتيس.

قبل أن يكتب أرسطو مقال الخطابة كتب بعض الأعمال الأخرى عن نفس الموضوع . كتب جريلوس Gryllus - علي سبيل المثال - وهي محاوراة اكتسبت عنوانها من اسم ابن الكاتب الأغريقي كسيذوفون، وهي من الأعمال التي كتبها أرسطو للعامة وليس لخاصة المثقفين. كتب أيضا ثيوديكيتيا Theodectia وهو مقال كتبه من أجل تلميذه ثيوديكيتيس Theodectes حيث تناول فيما يبدو بعض الموضوعات مثل الأسلوب والتأليف وترتيب الخطاب^(٢٢١). ربما يعود تاريخ كتابة هذين العملين إلي سنوات عمر أرسطو الأولى حين كان يقوم بالتدريس. ولما أحس أنه قد نضج فعلاً تناول موضوع الخطابة برؤية مختلفة ومن جوانب متباينة. في ذلك الوقت كان أرسطو مشغولاً بمناقشة العالم الفكري للإنسان محاولاً أن يصوغ رأيه في أنواع العلوم النظرية والعملية النافعة. ولما كان يرى أن فن الخطابة صورة من صور النشاط البشري - كما رأي في مقال فن الشعر من قبل - فإنه قد اعتبره جزءاً من مشروعه الفلسفي كنوع من أنواع العلوم النافعة. وهكذا قدم في مقال الخطابة عملاً آخر من أعماله الشهيرة التي كتبها للقراء الذين لديهم بعض المعرفة عن مذهب الفلسفي. تناول أرسطو بعض جوانب الموضوع في محاوراة ثيوديكيتيس. لكنه في مقال الخطابة يتناول كل جوانب الموضوع، كما أنه يعرّف الخطابة من جديد. هذا بالإضافة إلي أنه يلمح إلي آراء أفلاطون في الخطابة. لم تكن الخطابة فناً حقيقياً بالنسبة لأفلاطون بل كانت مجرد حيلة أو خدعة «صانعة للاقتناع، تعتمد علي بعض العوامل السيكولوجية^(٢٢٢). من الواضح أن أرسطو قد تأثر برأي أفلاطون. إذ أن الهدف الرئيسي لمقال أرسطو هو تنفيذ رفض أفلاطون للخطابة كفن كما يبدو ذلك في بداية المقال^(٢٢٣). هذا بالإضافة إلي موافقته علي ضرورة دراسة جديدة لفن الخطابة تعتمد علي المنطق وعلم النفس. وهكذا لعبت آراء أفلاطون دوراً ملحوظاً في تشكيل آراء أرسطو في الخطابة. إن أرسطو يرد علي محاذير أفلاطون لكنه في نفس الوقت يقترب منه فيما يتعلق بالإلهام وضرورة أن تكون القيادة للفيلسوف^(٢٢٤).

(٢٢٠) Atkins, Op. Cit., pp. 133 sqq.

(٢٢١) قارن: Arist., Op. Cit., III, 9, 9

(٢٢٢) أنظر ص ١١٥ أعلاه.

(٢٢٣) Rhys - Roberts, References to Plato in Aristotle's Rhetoric, pp. 342 - 346.

(٢٢٤) Grube, Op. Cit., pp. 92 sqq.

يتكون مقال الخطابة من ثلاثة أجزاء أو ثلاثة كتب. يتناول الكتابان الأول والثاني الموضوع أى اختيار نقاط المناقشة وكيفية دحضها. أما في الكتاب الثالث فيتناول أرسطو الجانب الشكلي للخطابة حيث يناقش الأسلوب $\lambda\epsilon\gamma\iota\varsigma$ مناقشة مستفيضة^(٢٣٥)، ثم ترتيب الموضوع $\tau\acute{o}\xi\iota\varsigma$ في الخطبة^(٢٣٦). هناك بعض التشابه بين مقالي فن الشعر والخطابة بشكل عام. فالخطابة بأسلوب موجه إلى فئة معينة من الدارسين ويأخذ شكل محاضرات أو مذكرات تعتمد علي بعض القواعد المسلّمة، ذلك بالرغم من ملاحظة وجود بعض مظاهر الأسلوب المترابط كما يظهر في الفصل العاشر من الكتاب الثالث حيث يعبر أرسطو عن أفكاره بأسلوب مترابط وغير مفكك. كما أن هناك أيضا نفس ظاهرة التناول التاريخي حيث تتكرر إشارات أرسطو إلى نظريات من سبقه من الدارسين ورغبته في التوصل إلى مبادئ جديدة في ضوء ما تتصف به تلك النظريات من نقائص. لقد سبق أن أثار بعض التساؤلات المماثلة قبل مناقشة الظروف السياسية والميتافيزيقية في مجموعة أعماله العامة حول الخطابة والتي لم يصلنا منها سوى بعض الشذرات أو مجرد عناوين، ثم لخص كل تلك المناقشات فيما بعد في مقال الخطابة. كما أن استخدام أرسطو للمناهج النفسية واضح في كل من مقالي فن الشعر والخطابة حيث يعتمد الموضوع أساساً في كل منهما علي دراسة الطبيعة البشرية. لذلك فإن آراءه ليست مجرد تأملات عشوائية بل هي تعبيرات منطقية تم التوصل إليها اعتماداً علي مبادئ أولية وتستمد قوتها من ضرورة نفسية.

أنواع الخطابة :

تتركز نظرية أرسطو في مقال الخطابة في أنه مهتم بالدرجة الأولى لإثبات أن الخطابة فن من الفنون وأنها جزء مترابط في منظومة فلسفية شاملة. لقد رفض أفلاطون - كما ذكرنا من قبل - الاعتراف بالخطابة كفن من الفنون بل وصف فن الجدل أو الحوار بأنه «قمة العلوم». لكننا نجد أن أرسطو في مطلع مقال الخطابة يتحدى أفلاطون في هذه النقطة. إن الخطابة في رأي أرسطو هي فن نظير $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\sigma\tau\rho\acute{o}\phi\omicron\varsigma$ أو شقيق للجدل^(٢٣٧). كلاهما فرعان لفن الاستنتاج المحتمل بصفة عامة. كما أنه يري أن مهمة الخطابة هي نفس المهمة العادية للفن. هكذا

Arist., Rhet., III, 1 - 12. (٢٣٥)

Ibid., III, 13 - 19. (٢٣٦)

Ibid., I, 1, 1. (٢٣٧)

يرى أرسطو أن كل الناس يمارسون فن الخطابة إما بموهبة طبيعية أو بمهارة مكتسبة بالمران. في ضوء هذه الحقائق كان من الممكن أن نسأل عن الأسباب التي تؤدي إلى النجاح أو الفشل، وهو ما وصفه أرسطو بأنه الهدف الخاص للفن. ومن هنا جاء وصف أرسطو للهدف من الخطابة^(٣٣٨) علي أنه اكتشاف كل الوسائل الممكنة للإقناع وليس الإقناع نفسه^(٣٣٩)، وكان عليه إذن أن يرفض تعريف السوفسطائيين الأوائل لأنه لا يتفق مع وجهة نظره الفلسفية. يرى أرسطو أن فن الخطابة ينقسم إلى ثلاثة أنواع طبقاً للغرض منه. وما دام الغرض هو إقناع المستمعين لذلك هناك ثلاثة أنواع من المستمعين هم^(٣٤٠) : جمهور ساحات القضاء، وأعضاء الجمعية الوطنية، وجمهور الاجتماعات الغرضية. وبالتالي فإن أنواع الخطابة ثلاثة وهي : خطب الدفاع التي تلقي في ساحات القضاء، والخطب التأملية التي تلقي في الجمعية الوطنية والخطب الاستعراضية التي تلقي أمام جمهور يهوي الاستعراضات اللغوية أو المديح أو ما أشبه ذلك^(٣٤١).

بعد تعريف الخطابة وتقسيمها إلى ثلاثة أنواع ينتقل أرسطو إلى شرح فن الخطابة أو بمعنى آخر فن اللثر في الخطبة العامة^(٣٤٢). إن خطب الدفاع جذبت انتباه الغالبية العظمى بينما فقدت الموضوعات الجوهرية أهميتها أمام الموضوعات المعارضة^(٣٤٣). يتناول أرسطو هذه النقطة بالتفصيل الدقيق والدراسة الشاملة مستخدماً مجموعة ضخمة من المصطلحات الفنية. أهم ما يميز هذه الدراسة هو رفض أرسطو للخطابة التي تعتمد علي مجرد دغدغة العواطف وإثارة القلق والشفقة والغضب إذ أن ذلك غير مقنع ولا يعتمد علي المنطق. إن أول شيء ضروري في الخطابة هو الصدق في المناقشة إذ يقول أرسطو : يجب أن تكون الحقائق سلاحنا الوحيد^(٣٤٤). من هنا يبدأ في مناقشة كل من فكرة النفع والجمال والعدل التي تقوم عليها بعض أشكال البلاغة. يرى أيضاً أنه طالما أن الإقناع يعتمد علي العقل فلا بد من معرفة علم النفس^(٣٤٥). علي الخطيب أن يقوم بدراسة

Grube, Op. Cit. p. 101. (٣٣٨)

Arist., Rhet. I, 1, 14. (٣٣٩)

Ibid., I, 3, 1-3. (٣٤٠)

Crane, Op. Cit., p. 221. (٣٤١)

Grube, Op. Cit., p. 93. (٣٤٢)

Arist., Rhet., I, 1, 3-10. (٣٤٣)

Ibid., III, 1, 5. (٣٤٤)

Ibid, II, 1 sqq; 12 sqq. (٣٤٥)

أمزجة المستمعين وكيفية التأثير فيها. ثم يهاجم أرسطو رأي كل من ثيودوروس Theodorus وليكومنيوس Licymnius وآخرين فيما يتعلق بترتيب أجزاء الخطبة. فالمطلوب في الخطبة هو فقط إبداء الرأي ثم إثبات صحته. إنه يؤكد - مثل أفلاطون - علي ضرورة التفكير المنطقي واستخدام التأثيرات النفسية.

أسلوب الخطابة :

بعد أن يعرّف أرسطو الخطابة وأنواعها وأهدافها ينتقل إلي أسلوب الخطبة حيث يقول : ليس يكفي أن نعرف ماذا علينا أن نقول بل يجب علينا أيضا أن نقوله بالأسلوب السليم ، (٢٤٦). إن الأسلوب الخطابي الأمثل في رأي أرسطو هو أن يكون مجرد تقرير الحقائق خالياً من أي استمالة للعواطف. يشرح أرسطو ذلك قائلاً ليس هناك معلم يزكي الهندسة بجمال الأسلوب (٢٤٧). ومع ذلك فإن أرسطو مدرك أن مثل ذلك الأسلوب المثالي لا يمكن أن يتحقق سوي في مجتمع من السوبرمان. وما دما لا نعيش في هذا المجتمع فلا بد أن نعترف بالضعف الإنساني الذي يؤدي إلي الرغبة في إنشاء صورة فخمة من التعبير. لكن أرسطو قد لا يفكر في نفس الوقت أن الاهتمام بالأسلوب قد يؤدي إلي الوضوح . ثم إن ذلك قد يأتي حسب رغبة جمهور المستمعين (أو القراء) البسطاء (٢٤٨). يري أرسطو في هذا الصدد أن دراسة الأسلوب لم تكن تستحوذ علي الاهتمام في العصور الأولى حيث كانت تعتبر غير جديرة بالاهتمام من ذوي العقول النيرة (٢٤٩)، وأن الشعراء هم أول من اهتموا بتطوير الأسلوب. لذلك فإن كتاب النثر كانوا يحاولون بعد ذلك أن يقلدوا الشعراء في الأسلوب ويدافعون عن الأسلوب الشعري. أصدق مثال علي ذلك جورجياس، بل إن أفراد الطبقة غير المثقفة يعتبرون كتاب النثر الذين يكتبون بأسلوب شعري أحسن الكتاب. ويمرور الزمن بدأ الشعراء - وخاصة شعراء التراجيديا - يدخلون بعض التعديلات في الأسلوب الشعري لدرجة أن أصبح أسلوب الشعر لا يتفق مع أسلوب النثر (٢٥٠). وفي الواقع فإن نثر جورجياس قد تضمن مظاهر أسلوبية ليست قليلة لم تعد صحيحة بعد في الشعر . لذا يري أرسطو أن استخدام النثر لأسلوب

Ibid., III, 1, 2. (٢٤٦)

Ibid., III, 1, 6. (٢٤٧)

Ibid. (٢٤٨)

Ibid., III, I, 5. (٢٤٩)

Crane, Op. Cit., p. 223. (٢٥٠)

الشعر لم يقد علي أساس سليم، إذ أن «أسلوب النثر يختلف عن أسلوب الشعر
ἔτρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις» (٣٥١).

يحدد أرسطو صفات الأسلوب الجيد، إنها الوضوح أولاً ثم الملاءمة
ثانياً (٣٥٢). إن وظيفة الخطبة شرح معني من المعاني وهذا لا يتحقق إلا إذا كان
التعبير واضحاً وملائماً. يتوقف ذلك علي اختيار الكلمات فإن طبيعة المفردات
المستخدمة هي التي تؤدي إلي الوضوح والملاءمة (٣٥٣). ولكي يتحقق الوضوح
يجب استخدام الكلمات الشائعة، (٣٥٤) إذ أنها تكون مفهومة ومعروفة للجميع (٣٥٥).
لكن الوقار والجمال قد يأتيان نتيجة لاستعمال الكلمات غير الشائعة التي تحدث
الجدة والدهشة السارة (٣٥٦). لذلك يمكن استخدام مثل هذه الكلمات أحياناً وليس
دائماً. إن استخدام الاستعارة دليل علي العبقرية الطبيعية (٣٥٧)، إنها مصدر من
المصادر الرئيسية لبهجة الأسلوب. كما أن لها تأثيراً نفسياً ملحوظاً. يمكن عن
طريق استخدام الاستعارة تحقيق الربط بين الكلمات الشائعة وغير الشائعة. وهكذا
يتحقق الوضوح والبهجة والدهشة في أقصى درجاتهم. ثم يتناول أرسطو طرق
استخدام الاستعارات لكي تحقق الهدف المنشود (٣٥٨).

بالإضافة إلي الوضوح واستعمال المفردات والاستعارات المناسبة يري
أرسطو أن الأسلوب لا بد أن يتصف بنوع من الوقار أو السمو. يتحقق ذلك عن
طريق استخدام الدعوت الوصفية واستخدام صيغة الجمع بدلاً من صيغة المفرد
واستخدام حروف العطف التي يمكن حذفها بقصد الاختصار (٣٥٩). كما يجب
مراعاة الأسلوب الملائم لكل موضوع من الموضوعات فمثلاً من العيب معالجة
موضوع هام باهمال شديد أو معالجة موضوع تافه باهتمام شديد. كما يجب اختيار
الأسلوب المناسب للمتكلم واختيار العبارات اللائقة به كأن يكون المتكلم ذكراً أو
أنثى، شاباً أو شيخاً، شخصاً عادياً أو مرموقاً، أغريقياً أو غير أغريقي .. إلخ، إذ أن

Arist., Rhet., III, 1,9. (٣٥١)

Ibid., III, 2,1. (٣٥٢)

Grube, Op. Cit., p. 95. (٣٥٣)

Arist. Rhet., III, 2,2. (٣٥٤)

Crane, Op. Cit., p. 228. (٣٥٥)

Arist, Rhet, III, 2, 2. (٣٥٦)

Ibid., III, 2, 8. (٣٥٧)

Grube, Op. Cit., p. 96. (٣٥٨)

Arist., Rhet., III, 6, 4 - 6. (٣٥٩)

كلا من الشاب والشيخ يتحدث (أو يكتب) بأسلوب مختلف عن الآخر^(٣٦٠). وهنا نلاحظ أن أرسطو يضع نظرية سوف يكون لها أهمية بالغة في تاريخ النقد الأدبي فيما بعد . إن أرسطو لا يشترط الملاءمة لذاتها أو لمجرد تجميل الأسلوب، بل لأنها تجعل المستمع (أو القارئ) أكثر استعداداً للاقتناع برأى المتحدث^(٣٦١)، الأهم من ذلك هو أن يكون للنثر - في رأي أرسطو - إيقاع وليس وزناً^(٣٦٢)، لقد سبقه إيسوكراتيس في ذلك الرأي وربما^(٣٦٣) أيضاً جورجياس ومدرسته. يشرح أرسطو ضرورة الإيقاع للنثر أذ أنه نابع من طبيعة الأشياء وهو ما نأدي به كل من الفيثاغوريين وأفلاطون من قبل. فلقد وجد الفيثاغوريون في الأرقام بينما وجد أفلاطون في الموسيقى والشعر والنثر ووصفه بأنه ذلك الشيء الذي يحقق النظام والقياس في التعبير ككل^(٣٦٤). لذلك يعتبر أرسطو أن مكتوباً أو منطوقاً دون إيقاع يكون غامضاً وغير محدود. ولما كان كل ما هو غير محدود غير مرغوب وغير مفهوم فإن من الضروري وجود عنصر التحديد الذي يتحقق في النثر عن طريق الإيقاع^(٣٦٥). لكن إيقاع النثر لا بد أن يختلف عن إيقاع الشعر. يرى أرسطو أن الوزن السداسي أو الإيامبي والتروخي أوزان غير ملائمة لإيقاع النثر، لكنه يفضل الوزن الهيايني - $\bar{v} \bar{v} \bar{v}$ أو $\bar{v} \bar{v} \bar{v}$ - الذي استخدمه ثراسيماخوس لأول مرة^(٣٦٦). بذلك ينتقد أرسطو إيسوكراتيس الذي كان يفضل استخدام الوزن الإيامبي والتروخي^(٣٦٧).

من هارمونية الإيقاع في النثر ينتقل أرسطو إلى هارمونية أوسع وهي هارمونية الجملة. يرى أن الأسلوب بوجه عام يمكن أن يكون حراً منمقاً^(٣٦٨). الأسلوب الحر هو الذي يتكون من جمل مرتبطة ببعضها بواسطة أدوات الربط، أما الأسلوب المنمق فهو الذي يتكون من جمل كل منها جملة كاملة قائمة بذاتها وأحياناً تكون جزءاً من كل أكبر. كان الأسلوب الحر سائداً في العصور السابقة علي

Ibid., III, 7, 6. (٣٦٠)

Ibid., III, 7, 4. (٣٦١)

Ibid., III, 8, 3. (٣٦٢)

Atkins, Op. Cit. Vol. I, p.130. (٣٦٣)

Plato, Phileb., 23 e. (٣٦٤)

Arist., Rhet., III, 8, 2. (٣٦٥)

Ibid., III, 8.5. (٣٦٦)

Grube, Op. Cit., pp. 97 - 98. (٣٦٧)

Arist., Rhet., III, 9,1-2. (٣٦٨)

عصر أرسطو، لكنه فقد أهميته بعد ذلك. يفضل أرسطو الأسلوب الملمق لأنه يجعل النثر سهل التذكر كما يحدث في الشعر، لكنه يشترط أن يتكون من جمل متوسطة الطول^(٣٦٩). فالجمل الطويلة تقطع حبل المناقشة والقصيرة تجعل المستمع (أو القارئ) يتعثر ويتردد^(٣٧٠). ثم يختتم أرسطو مناقشته بشرح الوسائل التي تمنح التعبير الحيوية والقوة، ثم يتناول بالتعليق سمات الأسلوب في كل من الأنواع الثلاثة من الخطابة. إن ما يمنح التعبير حيوية وقوة هو استخدام الاستعارة والتشبيه والطباق والتكرار وبعض الحيل الأسلوبية الأخرى مثل التورية والإغراق^(٣٧١).

ينتقل أرسطو بعد ذلك إلى شرح الأساليب المختلفة المناسبة لكل نوع من أنواع الخطابة^(٣٧٢). إن لكل نوع من أنواع الخطابة الأسلوب المناسب له^(٣٧٣)، ولقد سبق أن قسم الخطابة إلى ثلاثة أنواع: خطبة الدفاع والخطبة التأملية والخطبة الاستعراضية. يتصف أسلوب خطبة الدفاع بالبساطة الشديدة والمباشرة كما يتصف أيضا بالدقة والكمال. وبما أن الخطبة تلقي أمام جمهور قليل وقاضي واحد فإنها لا تعتمد إلا على قليل من الحيل البلاغية ولا تترك سوي مكاناً قليلاً للتأثير العاطفي^(٣٧٤). أما الخطبة التأملية وهي التي تلقي أمام جمهور كبير فهي تشبه المنظر الطبيعي المرسوم الذي يظهر كاملاً من بعيد بالرغم من أن تفاصيله الدقيقة قد تكون غير متقنة، لذا فإن أسلوب الخطبة يتصف بعدم اللمسات الفنية المتقنة. أما الخطبة الاستعراضية فيناسبها نفس الأسلوب الذي يناسب كل أنواع النثر المكتوب مثل الفلسفة والسياسة والتاريخ وغيرها. إنه أسلوب يتصف بالدقة والكمال، قادر على إظهار اللمسات الدقيقة الرقيقة، معبر عن كل درجات المشاعر الرقيقة. إنه أكثر زينة من أسلوب خطبة الدفاع وأقل اتساعاً في تأثيره عن أسلوب الخطبة التأملية. يضيف أرسطو أن خطب الدفاع والخطب التأملية إذا ما قرأت فإنها قد تبدو في مستوي فني أقل. بالإضافة إلى ذلك فإن أرسطو يري أن كل الأساليب يجب أن تتصف أيضا بالوضوح والملاءمة^(٣٧٥).

Crane, Op. Cit., p. 225. (٣٦٩)

Arist., Op. Cit, III, 9, 6. (٣٧٠)

Ibid., III, 10, 6 - 9. (٣٧١)

Atkins, Op. Cit. vol. I, p. 147. (٣٧٢)

Arist., Op. Cit., III, 12 - 1. (٣٧٣)

Ibid., III, 12, 2 - 5. (٣٧٤)

Grube, Op. Cit., p. 99. (٣٧٥)

ملاحظات عامة :

بالإضافة إلى آراء أرسطو ونظرياته التي تتعلق بالخطابة والنثر المكتوب هناك ملاحظات عابرة خاصة بالنقد الأدبي بالمعنى الواسع للكلمة، منها ملاحظاته العابرة عن فن الأدب وملاحظاته النقدية على الأسلوب والشعر بوجه عام. بعض هذه الملاحظات يمكن اقتفاء أثرها في مقال فن الشعر وأغلبها لمحات عملية ذات قيمة كبيرة . يتناول أرسطو فكرة ضرورة إخفاء الفن حيث يقول يجب أن نخفي فلناً ونبدو وكأننا نتحدث حديثاً طبيعياً لا حديثاً فنياً. فالحديث الطبيعي مقلع والحديث الفني عكس ذلك، لأن الناس تحذره كما تحذر الكمين وكما يتشككون في الأنبياء المغشوشة ، (٢٧٦). إن الفن الزائد عن الحد يؤدي أكثر من الإهمال في الفن، فالآخر ليس جيداً لكن الأول سيء بالتأكيد (٢٧٧). ولكي يتفادي الخطيب المبالغة فإنه يجب أن يكون رقيقاً على نفسه وهو يتحدث أمام المستمعين، وبذلك يجرد الناقد من سلاحه (٢٧٨). يبدي أرسطو ملاحظات أخرى حول مناهج السرد وعن قيمة المقدمات المناسبة لكل شكل من أشكال الأدب. بالرغم من أنه يبدي هذه الملاحظات أثناء مناقشته للخطب الاستعراضية لكنها تحمل معانٍ أوسع وأعم. إنه يرفض الرأي القائل أن علي المتحدث أن يسرع في الكلام (٢٧٩)، ويرى أن الحديث لكي يكون ذا تأثير يجب أن تتخلله بعض الوقفات. كما يجب أيضاً علي المتحدث ألا يروي كل ما لديه من حقائق بطريقة متلاحقة فإن في ذلك تحدياً لذاكرة المستمع. كما يؤكد أرسطو علي ضرورة تقديم تفسير مناسب قبل الدخول في الموضوع. وهنا يعبر أرسطو عن إعجابه إلي حد ما بما يفعله سوفوكليس وإلي حد كبير بما يفعله يوريبديدس في برولوجات تراجيدياتهما لتحقيق هذا الغرض. إذ أن هذه المقدمات تساعد المستمع علي فهم الموضوع ومتابعة مراحل المختلفة دون غموض أو لبس.

هناك ملاحظات عابرة أخرى خاصة بالأدب بوجه عام وبالتراجيديا والكوميديا بوجه خاص. أولي هذه الملاحظات تظهر في قوله ليس هناك فن يتناول شيئاً خاصاً (٢٨٠) ، وهو ما يذكرنا بنظريته الأولى في مقال فن الشعر التي

Arist., Rhet., III, 2, 4 ; III, 16, 10. (٢٧٦)

Ibid., III, 3, 3. (٢٧٧)

Ibid., III, 7, 9. (٢٧٨)

Ibid., III 16, 1-4. (٢٧٩)

Ibid., I, 2, 11. (٢٨٠)

تقول إن الفن يعالج المطلق أو العام . يصف أرسطو في مقال فن الشعر أيضا السرور الذي تحققه الفنون التي تعتمد علي المحاكاة علي أن مصدره أساسا هو حب التعلم وأن هذا السرور يتحقق حتي لو كان المحاكي غير سار طالما أن الفنان قد حاكي الشيء محاكاة دقيقة^(٢٨١). إن أرسطو في مقال الخطابة يرى أن مصدر ذلك السرور ليس فقط حب التعلم بل عنصر الدهشة أيضا^(٢٨٢). يقصد بذلك السرور الذي تبعثه في النفس القصص المثيرة بما تحتوي عليه من كوارث تراجيدية أو مطارقات مثيرة . كما يتحدث أرسطو أيضا عن التراجيديا بطريقة غير مباشرة عندما يتعرض لفكرة الشفقة والخوف . يرى أرسطو في مقال فن الشعر أن ضحايا الشفقة هم الداس الأفاضل ومن مثلهم ممن يشاهدون معاناتهم . ثم يضيف في مقال الخطابة أن مما يثير الشفقة أن يهبط الحظ السيئ من مكان كان يجب أن يهبط منه الحظ الحسن^(٢٨٣). أو يقول كل الكوارث التي تقع بطريق الصدفة تثير الشفقة بشرط أن تكون كوارث مفزعة^(٢٨٤). ثم يميز بين تأثير كل من الشفقة والخوف فالأولي تنتج من مشاهدة عذاب الأصدقاء والأخري من العذاب الذي يمس المشاهدين عن قرب، وفي الحالة الأخيرة يطرد الاحساس بالخوف الشفقة . كما يضيف أيضا قوله إن الكوارث التي تثير الشفقة تثير فينا خوف إذا حدثت للآخرين .

أما عن الكوميديا فإن أرسطو يبدي بعض الملاحظات أيضا في مقال الخطابة يقول أرسطو إن أسباب الضحك يجب أن تكون سارة سواء كانت بشراً أو كلمات أو أفعالا^(٢٨٥). كما يضيف أيضا أن كل اللكات ليست مناسبة لكل الرجال، وعلي كل رجل أن يختار لنفسه الطريقة المناسبة للانبساط . كما أنه يميز بين الشخص الساخر والمهرج . فالشخص الساخر يلقي نكته لكي يضحك بينما المهرج يفعل ذلك ليضحك الآخرين^(٢٨٦). كما أنه يصف خفة الدم أو الظرف بأنها وقاحة مهذبة^(٢٨٧)، لكنه يمدح الضحك البرئ حين يوافق علي مقولة جورجياس:

Arist., Poet., 1448 b 10 - 20. (٢٨١)

I dem., Rhet., I, 11, 23 - 25. (٢٨٢)

Ibid., II, 8, 10. (٢٨٣)

Ibid., II, 8, 8 12. (٢٨٤)

Ibid., I., 11 , 29 (٢٨٥)

Ibid., III, 18, 7. (٢٨٦)

Ibid., II, 12, 16. (٢٨٧)

يجب علي المتحدث أن يمحو الأثر الذي أحدثه حديث منافسه الجاد بأن يثير الضحك، أو أن يتحدث بجدية إذا كان حديث منافسة حديثاً ضاحكاً^(٢٨٨).

ييدي أرسطو رأيه أيضاً في بعض الكتاب، وبالطبع فإن ملاحظاته تدخل في مجال النقد الأدبي - إنه ينتقد - مع إعطاء الأمثلة - الأصداء الطنانة للكلمات المركبة والقديمة في نثر بعض الخطباء ومعلمي الخطابة مثل جورجياس ولوكوفرون Lycophron والكيداماس Alcidas وسوء استخدامهم للنصوص المتكررة (مثل اللبن الأبيض) التي يسمح باستخدامها في الشعر وليس في النثر^(٢٨٩). كما ينتقد فقدان الذوق في استعمال الاستعارة والتشبيه عند بعض الخطباء ومعلمي الخطابة الآخرين مثل أندروتيون Androtion وديموكراتيس Democrates كما ينتقد بشدة الأساليب الغامضة لكل من امبيدوكليس وهيراكليتوس^(٢٩٠) وافتقار يوريبديدس إلي الذوق السليم في استعماله للاستعارة^(٢٩١) بالرغم من أنه قد أمتدح برولوجاته من قبل . لكنه يعود فيمتمدحه لأنه يطبق نظرية أرسطو التي تقول إن من الضروري أن تتفق أقوال كل شخصية مع صفاتها وسماتها وأن يكون حديث الشخصيات مأخوذاً من الحياة العادية^(٢٩٢).

هكذا نلاحظ أن مقال الخطابة لا يقل في أهميته عن مقال فن الشعر في مجال النقد الأدبي. إن المناهج التي يضعها أرسطو تقوم أساساً علي المنطق والاستقراء وعلي دراسة الطبيعة البشرية. إنها تؤكد علي ضرورة اختيار الموضوع الجيد والوضوح والملاءمة في كل من الكلمات والبناء والإيقاع المناسب والاستخدام الجيد للصور البلاغية وعدم المبالغة في إظهار الناحية الفنية. وعند محاولة تقويم العمل ككل يجب ألا نتجاهل العصر الذي جاء فيه أرسطو، فكل ما جاء في مقال الخطابة - وما جاء في مقال فن الشعر - ليس مجرد نزعات شخصية للمؤلف بل ردود أفعال نقدية لما كان شائعاً في عصره سواء كانت أعمالاً أدبية أو آراء نقدية^(٢٩٣).

Grube, Op. Cit, p.101. (٢٨٨)

Arist. Rhet., III, 3 - 4. (٢٨٩)

Ibid., III, 5, 4 - 6. (٢٩٠)

Ibid., III, 2,10. (٢٩١)

Ibid., III, 2,5. (٢٩٢)

Atkins, Op. Cit., pp. 152 sqq. (٢٩٣)

مقال السياسة :

بالإضافة إلى مقال فن الشعر ومقال الخطابة هناك مقال ثالث من الضروري أن نقف عنده وقفه - ولو قصيرة - ونستقرئ بعض ملاحظات أرسطو العابرة التي تضيف في مجال النقد الأدبي بعض الإضافات المكملة لرأيه في المقالين السابقين. إنه مقال بعنوان السياسة. في الجزء الأخير من المقال يشير أرسطو المشكلة التي شغلت أفلاطون وهي الوظيفة الاجتماعية للشعر والموسيقى والفنون الجميلة الأخرى. يحدث ذلك عندما يتعرض أرسطو للتعايم^(٢٩٤). إنه يتناول المشكلة بنفس الطريقة التي يتبعها أفلاطون، ويقترح نفس النوع من الرقابة تقريباً الذي يقترحه أفلاطون^(٢٩٥). يجب على الحكام مراعاة ألا يعرض علي الأطفال سوي القصص التي تحض علي الأخلاق الفاضلة، وألا يسمحوا بتداول الألفاظ البذيئة في الدولة، إذ أن الألفاظ البذيئة والأعمال البذيئة لها نفس التأثير. وإذا كان لابد من استثناء الكوميديا من ذلك الشرط فيجب ألا يشاهدها سوي الأشخاص الذكور البالغين. إذ أنها لا تعرض إلا في بعض الأعياد الدينية التي تحددها التقاليد والعادات. إن من المسلّم به هو أن الفن تقليد للحياة بالمعني الأفلاطوني^(٢٩٦).

يناقش أرسطو الجزء الأكبر من التعليم في الفصول الأخيرة من الكتاب الثامن من مقال السياسة حيث يناقش الموضوعات الشائعة مثل القراءة والكتابة والتدريبات البدنية والموسيقى $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\eta$ ويقصد بهذا اللفظ كلاً من الموسيقي والشعر في هذه المناقشة بأكملها^(٢٩٧). يهتم أرسطو هنا بالوظيفة الاجتماعية للشعر والموسيقى. إن للشعر والموسيقى ثلاث وظائف أولها وثانيها وظائف تعليمية وترفيهية وهو نفس ما يراه أفلاطون في محاوره القوانين. لكن أرسطو يضيف وظيفة ثالثة وهي استغلال وقت الفراغ أحسن استغلال. إنه يميز بين الترفيه واستغلال وقت الفراغ. فالترفيه هو الراحة والاستجمام الذي يحتاج إليه المرء بعد العمل. إن له وظيفة علاجية ويعيد النشاط إلي الجسم والعقل. أما وقت الفراغ فهو الوقت الذي يتبقي بعد أن ينتهي المرء من عمله ومن ممارسة الترفيه اللازم. إن

Crane, Op. Cit., p. 214. (٢٩٤)

Arist., Politics, 1336 a - b. (٢٩٥)

Ibid., 1336 b 10. (٢٩٦)

Grube, Op. Cit., pp. 67 sqq. ; p. 67 n.2. (٢٩٧)

التعليم أثناء وقت الفراغ شيء مهم وهنا تبرز أهمية الدور الحيوي الذي يلعبه الشعر والموسيقي. إنهما ليسا - كما يظن البعض دائماً - مصدرراً من مصادر السرور، لكنهما يساعدان علي تحقيق السعادة، إذ أن استغلال وقت الفراغ استغلالاً طيباً له من الفائدة أكثر مما للترفيه، إنها فائدة تتحقق في بعض الأحيان لأغلب أفراد البشر وتوصلهم إلي حياة أفضل، أي توصلهم إلي معرفة الحكمة. لذا يمكن تسمية هذه الوظيفة وظيفية ثقافية^(٣٩٨).

أهم هذه الوظائف الثلاث للشعر والموسيقي في رأي أرسطو هي الوظيفة التعليمية^(٣٩٩). إنها - كما عند أفلاطون - تدرب العواطف وتعلم المرء كيف يستمتع بالأعمال الأخلاقية والشخصية الفاضلة^(٤٠٠). يجب علي الأطفال أن يتعلموا العزف علي الآلات الموسيقية لا إلي درجة تجعلهم قادرين علي تقديم عروض فنية في مباريات المحترفين التي لا تليق بهم بل إلي درجة تجعلهم قادرين علي أن يصبحوا حكاماً بارعين أو نقاداً للعروض الفنية عندما يبلغون سن الرشد^(٤٠١). كما أن هذا التدريب علي الآلات الموسيقية مفيد أيضاً في إبعاد الأطفال عن الانغماس في أعمال الشر وبالتالي فإن له تأثير طيب في تكوين الشخصية^(٤٠٢). وأثناء مناقشة أرسطو للوظيفة الترفيهية للشعر والموسيقي يناقش فكرة التطهير التي يعتبرها في هذا المقال - مقال السياسة - محددة بهذه الوظيفة. يري أفلاطون أن الترفيه مطلوب لإعادة التوازن العاطفي الذي هو نتيجة للتطهير لكن أرسطو يري أن العروض الزاخرة بالعواطف والمشحونة بالأحاسيس تهدف إلي الترفيه وهي قاصرة علي الأشخاص البالغين فقط والتي تكون غير مناسبة في تعليم الأطفال^(٤٠٣). لكن يجب ألا يشترك المواطنون في تقديم هذه العروض، ولعل ذلك يذكرنا بأفلاطون حيث يقول في محاورة القوانين إنه يجب علي المواطنين ألا يشتركوا في تقديم عروض الكوميديا. إن أرسطو في هذه المناقشة يهتم بنفس المشكلة - مشكلة التماثل العاطفي - التي اهتم بها أفلاطون من قبل وهي أن أي نوع من العروض أو من أنواع المحاكاة يبعث في النفس

Arist., Politics, 1339 a 25 - 26. (٣٩٨)

Ibid., 1339 a 11 - 1341 b 35. (٣٩٩)

Cooper, Aristotelian theory of Comedy, p. 128. (٤٠٠)

Arist. Politics, 1341 a 1 - b 19. (٤٠١)

Ibid., 1340 b 26 - 30. (٤٠٢)

Ibid., 1342 a 3. (٤٠٣)

المشاركة في المشاعر بل إن بعضها قد يوصلنا إلى درجة الجذب^(١٠٤). لكن بينما اعتقد أفلاطون أننا نصبح مثل من يحاكون فإن أرسطو يعتقد أن القدر الضخم من الإثارة العاطفية الذي تسببه هذه العروض قد يخلص النفس - عن طريق التطهير - من التمادي في الأنفعال.

عدد مناقشته لفكرة التطهير يشير أرسطو إلى ما قاله في مقال فن الشعر بالتفصيل^(١٠٥). يقول أرسطو في مقال السياسة حيث يتحدث عن التطهير إنه انفعال يسيطر بقوة على بعض النفوس البشرية وهو موجود في النفوس بدرجات متفاوتة مثل الشفقة والخوف والإحساس بالشوة والجذب الذي يتعرض له بعض الأشخاص. إننا نلاحظ أنه عندما يخضع مثل هؤلاء الأشخاص لتأثير الموسيقى الدينية ويتأثرون بالأغاني التي تدفع النفس إلى الجنون فإنهم يعودن إلى طبيعتهم كما لو كانوا قد تعرضوا لعلاج طبي أو تطهير نفسي. وبالمثل فإن الأشخاص الذين يخضعون خضوعاً تاماً للشفقة والخوف - وعادة ما يحدث ذلك للأشخاص الأنفعاليين - فإنهم بالتأكيد يتأثرون بنفس الطريقة. إنهم جميعاً يتعرضون لنوع من التطهير النفسي والخلص اللذيذ - كما أن آخرين يمرون بنفس التجربة لدرجة أنهم يشاركون في نفس الانفعالات. وبالمثل فإن الأغاني التطهيرية تبعث البهجة في نفوس الناس وهي بهجة غير مؤذية. لذلك يجب علينا أن نعد لمثل هذه الأغاني والألحان أشخاصاً ليقدموا الشعر والموسيقى في المسرح.

ينتقل أرسطو بعد ذلك إلى الحديث عن المشاهدين. إنه يقسمهم إلى نوعين، الأول يتكون من الرجال الأحرار والمثقفين، أما الثاني فيتكون من السوقة والحرفيين والعمال وما أشبه ذلك. علينا أن نقدم لأفراد النوع الثاني المباريات والمسابقات الفنية للترفيه عنهم، فكما أن أنفسهم محرومة من حالتها الطبيعية فكذلك هم أيضاً محرومون من الموسيقى والأغاني المثيرة المبالغ فيها. إن كل شخص يستمد إحساسه بالبهجة من الشيء الذي يماثل طبيعته. علينا إذن - هكذا يري أرسطو - أن نسمح للمؤدين أن يقدموا ذلك النوع من الموسيقى والشعر لذلك النوع من المشاهدين.

قد يبدو معنى التطهير الآن واضحاً^(١٠٦). يجب تقديم العروض التي تتميز

Ibid., 1340 a 7 - 14. (١٠٤)

Ibid., 1342 a 5. (١٠٥)

Grube, Op. Cit., p. 69. (١٠٦)

بالانفعالات الشديدة والمثيرة إلى هؤلاء الذين لا يسيطرون على مشاعرهم كي تثار مشاعرهم أكثر فأكثر حتي تصل إلى ذروة تطهرهم من التماذي في الأنفعال وتعيدهم إلى حالة من الصلاح الأخلاقي والاتزان العاطفي. إن العواطف التي يذكرها أرسطو هي الشفقة والخوف والشعور بال جذب. علينا أن نتذكر أن المقصود بمثل هذه العملية هم السوقة والحرفيين والعمال وما أشبه ذلك، وأن الرجال المثقفين الذين يستطيعون التحكم في عواطفهم ليسوا في حاجة إلى ذلك العلاج المأخوذ من نفس الداء . وحتى إذا تأثر هؤلاء الرجال المثقفون فسوف لا يتأثرون إلا بدرجة أقل بكثير.

هذه هي المناقشة العامة الوحيدة للشعر والموسيقى في مقال السياسة، إن أرسطو يتفق مع أفلاطون في فرض رقابة علي الفنون، وفي تحديد وظيفتي التعليم والترفيه للفنون، لكنه يضيف وظيفة ثالثة وهي الوظيفة التثقيفية. وبينما يتفق الإثنان في الهدف العام للترفيه فإن وسائل تحقيقه تختلف عند كل منهما. إن نظرية أرسطو في التطهير تعتبر جديدة عندما يطبقها علي المنافسات الموسيقية ومباريات الشعر كما أنه يسمح بأنواع كثيرة من العروض التطهيرية التي لم يكن يوافق عليها أفلاطون مطلقاً.

ذاك هو أرسطو الذي أثارت آراؤه ونظرياته تساؤلات عديدة ومناقشات مثيرة علي مدى أكثر من عشرين قرناً من الزمان^(٤٠٧). واعتقد أن ملف أرسطو لم يغلق بعد ولن يغلق أبداً، فمازلنا حتي الآن نكتشف فيه كل يوم جديداً يضيئ الطريق ويفتح صفحات جديدة في مجال النقد الأدبي^(٤٠٨).

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 72. (٤٠٧)

Daiches, Op. Cit., p. 39. (٤٠٨)

الفصل الثالث

بعد أرسطو

الفصل الثالث

بعد أرسطو

ثيوفراستوس

لم يظهر بعد أفلاطون وأرسطو ناقد أدبي يمكن مقارنة أعماله بأعمالهما. فلقد ترك أفلاطون وأرسطو تراثاً مازال تأثيره واضحاً حتى اليوم. ربما يكون ثيوفراستوس أكبر وأعظم شخصية ناقدة ظهرت بعد أرسطو. ينتمي ثيوفراستوس إلى القرن الرابع قبل الميلاد. ولد ثيوفراستوس في إريسوس Eresos عام ٣٧٢ ق.م ومات عام ٢٨٧ ق.م. بعد أن عاش خمسة وثمانين عاماً^(١). تولى رئاسة اللوكيوم بعد أن ترك أرسطو أثينا في عام ٣٢٣ ق.م. أدخل تعديلات كثيرة على مبني اللوكيوم وأضاف مجموعة من الأبلية حيث كان يتلقى التلاميذ محاضراتهم. إتبع في تعليمه إرشادات أستاذه أرسطو. يمكن القول إن ثيوفراستوس كان معلماً للفلسفة أكثر منه فيلسوفاً مجدداً. كان يهتم بدرجة كبيرة بتعليم العلوم وهو الاتجاه الذي كان سائداً في ذلك العصر. إذ أن الفلسفة كانت قد أصبحت في ذلك الوقت دليلاً ومرشداً عملياً لحياة أفضل وليست شكلاً من أشكال التأمل ذا الجانب العملي^(٢). لذلك فقد أقتصرت على بعض أنواع الأدب مثل الأحاديث وقصائد الهجاء والخطابة.

وصلتنا عناوين وبعض شذرات من أعمال ثيوفراستوس المتعددة والتي يتناول أغلبها نفس الموضوعات التي عالجها أرسطو والتي لم تكن سوي محاضرات أو مسودات لمحاضرات كان ثيوفراستوس يلقيها على تلاميذه، إذ أنه كان معلماً ناجحاً. قيل إن عدد تلاميذه بلغ الألفين. ولعل ذلك ليس بعيداً عن المبالغة، إذ أنه ظل يقوم بالتدريس في اللوكيوم مدة تقرب من خمسة وثلاثين عاماً. بذلك يكون عدد التلاميذ الذين ينضمون إلى اللوكيوم في كل عام ما بين خمسين أو ستين تلميذاً^(٣).

(١) Diog Laert., v, 36 sqq.

(٢) Cicero, Tusc., II, 11.

لم يصلنا كاملاً من أعماله سوى كتابين فقط يتناولان علم النبات أحدهما بعنوان تاريخ النبات *περὶ φυτῶν ἱστορία* والآخر بعنوان أنواع النبات *αἰτία φυτικαί* كما وصلنا جزء لا بأس به من كتاب بعنوان الميتافيزيقا. لكن شهرة ثيوفراستوس أثناء الأجيال القديمة والحديثة تعود إلى كتابه الوحيد الذي وصلنا كاملاً بعنوان الشخصيات *Χαρακτήρες* ^(٣)، ذكره ديوجينيس لائرتيوس ربما نقلاً عن أندرونيكوس *Andronicus*. يتناول الكتاب ثلاثين شخصية كل شخصية تتصف بصفة تثير الضحك مثل البخل أو الجبن أو الفضول أو الثرثرة. هذا بالإضافة إلى مجموعة ضخمة من الشذرات التي تؤكد أن ثيوفراستوس قد عالج موضوعات مختلفة ^(٤).

كان ثيوفراستوس ابن شقيقة أرسطو وتلميذه المخلص وخليفته في اللوكيوم. اشتهر بأنه كان ناقداً مشائياً. كتب عن الشعر والأسلوب. قامت محاولات متعددة لإعادة بناء نظرياته في ضوء ما وصلنا من معلومات من مصادر قديمة جاءت بعده. يذكر كتاب القرن الأول قبل الميلاد - مثل شيشرون وديونوسيوس هاليكارناسيوس وغيرهما - في ملاحظاتهم حول نظرية الأدب والنقد الأدبي بعض الآراء النقدية التي كانت سائدة في عصرهم والتي يرجع أصلها إلى مصادر إغريقية. يمكن تتبع أصل بعض هذه الآراء إلى أرسطو نفسه، كما يمكن تتبع أصلها أيضاً إلى ثيوفراستوس في كتابه عن الأسلوب *περὶ λέξεως* - إن هناك على الأقل رأيين يمكن إرجاعهما إلى ثيوفراستوس وهما رأيه حول قائمة المميزات الأربع *αρεταί* للأسلوب ورأيه حول أنواع الأساليب الثلاثة. قبل أن نتناول هذه النقطة يجدر بنا أن نتناول بعض ما نعرفه من حقائق عن ثيوفراستوس، تولى ثيوفراستوس رئاسة اللوكيوم في عام ٣٢٣ ق.م. بعد أن ترك أرسطو أثينا متجهاً إلى خالكيس ^(٥). لا ينتمي ثيوفراستوس إلى العصر الهلينيستي بل إلى العصر الكلاسيكي. يعتبر كتاب الشخصيات مفيداً للخطباء والكتاب في مجال الدراسات النفسية. لكن للأسف الشديد لم يصلنا شيء من أعماله في مجال الشعر والأسلوب سوى ما استطاع المحققون ومؤرخو الأدب أن يجمعوه من كتابات المؤلفين الذين جاءوا بعده ^(٦).

(٣) Atkins, Literary Criticism In Antiquity, Vol. I, p. 155.

(٤) Rose, Greek literature, pp. 351 - 353.

(٥) انظر ص ١٢٤ أعلاه .

(٦) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 103 sqq.

لا يوجد خلاف شديد في أن آراء ثيوفراستوس تتفق في أغلبها مع آراء أستاذه أرسطو^(٧). إنه يتناول الموضوعات التي علي الخطيب أن يعالجها والقواعد العامة التي يجب أن يتبعها في ذلك. إنه لا يرضي عن الخطب المكونة من جمل متصلة بل يفضل الخطب المكونة من الجمل المدورة^(٨). ينصح الخطيب بأن يقال من شدة اندفاعه في استخدام المجاز بأن يبدأ الجملة بالتعبير «كما لو» أو «إذا كان لي أن أقولها بهذه الطريقة» أو ما أشبه ذلك^(٩). بالإضافة إلى ذلك فإن ثيوفراستوس - مثله في ذلك مثل أستاذه أرسطو - كان مدركاً لمدي القدر الكبير من تأثير الموسيقى والشعر في تكوين الشخصية^(١٠). كما تتفق أيضا آراء أرسطو وثيوفراستوس في أن الكلمات الجميلة تكون جميلة برينيتها أو بمعانيها أو بعلاقتها بالكلمات الأخرى حتي إذا لم تكن مستخدمة بمعانيها الشائعة^(١١). كما أن كليهما يناقش المبادئ التي يعرفها أرسطو بأنها القواعد العامة التي يجب أن يتبعها المرء أو يتحاشاها في حياته، والتي تعبر عن وجهة نظر مقبولة أو مرفوضة^(١٢). إن رأي أرسطو في هذه النقطة فيه من التفاصيل أكثر مما في رأي ثيوفراستوس^(١٣).

لا يعني ذلك أن ثيوفراستوس لم يكن سوي صدى لصوت أرسطو. إنه غالباً ما يجعل آراء أستاذه أو يوضحها. فلقد ناقش بمزيد من التفاصيل فكرة الإلقاء وهي فكرة لا يرتاح إليها أرسطو ويتحاشي مناقشتها^(١٤). كما أنه كان أكثر إدراكاً للتطور التاريخي في الموضوعات الخاصة بالأسلوب حيث يلاحظ التغيرات التي طرأت علي الأسلوب التاريخي عند كل من هيرودوتوس وثوكوديديس^(١٥). ويتفق مع أرسطو في موقفه الراض للخطب الاستعراضية حيث يرى كلاهما أن النوع الخطابي الاستعراضي لا علاقة له بالشئون العملية بل الهدف منه مجرد إدخال البهجة في النفوس^(١٦). ولعل ذلك يدفعنا إلي الاعتقاد أن ثيوفراستوس يتفق مع

(٧) Croissant, Aristote et les Mysteres, pp. 133 - 116.

(٨) Cicero, Orator, 288; cf. Arist., Rhet., 1409 a 24

(٩) Longinus, On the Sublime, 32, 3.

(١٠) Plut., De Rect. Rat. Aud., 38 a

(١١) Arist., Rhet., 1405b 6-20; Demetrius, 173 - 174; Dion. Hal., Composition, 16.

(١٢) Arist., Rhet., 2, 21.

(١٣) Grube, Theophrastus as a Literary Critic, pp. 173 - 174.

(١٤) Rabe, Prolegomenon sylloge, pp. 177.

(١٥) Cicero, Orator, 39.

(١٦) Quintilian, 3, 7, 1.

أستاذه أرسطو حول نظرية تقسيم الخطابة إلى ثلاثة أنواع . يستشهد كوينتيليانوس بقول ثيوفراستوس إن الخطيب ربما يستطيع أن يصل إلى كيفية صياغة مقدمة خطبته بعد ملاحظة ما جاء في حديث منافسه^(١٧). ربما نقل كوينتيليانوس هذا القول عن مناقشة لثيوفراستوس لمقدمة الخطبة، وبالتالي يمكن الاعتقاد أن ثيوفراستوس قد ناقش الأجزاء الأربعة للخطبة وهي المقدمة أو الاستهلال والسرد والبرهان والخاتمة وهو موضوع ناقشه أرسطو بإسهاب في نهاية مقال الخطابة .

يروى شيشرون أن ثيوفراستوس ناقش إيقاع النثر بتفصيل أكثر من أرسطو^(١٨). كما أن هناك إشارة هامة عند ديمتريوس قد تؤكد أن ثيوفراستوس قد ذهب إلى أبعد من مجرد تعريف القدم في بداية الجملة أو نهايتها. إذ أنه تنبّه إلى وجود إيقاع بايوني في الجمل التي تبدأ أو تنتهي بقدم بايوني^(١٩). فإذا كان ثيوفراستوس قد وجه اهتماماً للإيقاع العام للنثر أكثر من الاهتمام بمجرد دراسة القدم في حد ذاته فإنه يكون بذلك قد أدخل تعديلات علي النظرية الأرسطية الخاصة بالإيقاع في النثر وهو ما تجاهل ذكره النقاد الذين جاءوا بعده^(٢٠).

يستشهد كوينتيليانوس بقول ثيوفراستوس إن قراءة الشعر مفيدة بالنسبة للمتحدثين وأن كثيرين آخرين قد تبعوه في إسداء تلك النصيحة^(٢١). قد تعني رواية كوينتيليانوس أن ثيوفراستوس قد أكد علي فائدة الشعر في تعليم الخطيب أكثر مما فعل أرسطو من قبل. أهم من ذلك تلك الشذرة التي تنسب إلي ثيوفراستوس والتي يري فيها أن بعض الأشياء يجب أن تترك لخيال المستمع (أو القارئ)^(٢٢). في هذه الشذرة يطلب ثيوفراستوس من الخطيب (أو الكاتب) ألا يذكر كل شيء بالتفصيل الشديد الكامل بل عليه أن يترك لمستمعيه فرصة الاستنتاج وبذل الجهد في التخيل. وعندما يظن المستمع إلي ما لم يشأ المتحدث أن يذكره فإنه سوف يصبح أكثر من مجرد مستمع، سوف يصبح شاهداً يدلي بشهادته مدافعاً عن المتحدث، سوف يصبح شاهداً صديقاً لأنه يعتبر نفسه ذكياً وأن

Ibid., 4,1,32. (١٧)

Cicero, De Oratore, 3, 184; Orator, 172. (١٨)

Demetrius, 41. (١٩)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 157 - 158. (٢٠)

Quintilian, 10, 1, 27. (٢١)

Demetrius, 114. (٢٢)

المتحدث قد منحه الفرصة لممارسة ذكائه . أما أن يقول المتحدث كل شيء فإنه بذلك يهتم مستمعيه بالغباء ويشعرهم بأنه إنما يتحدث إلي مستمعين لا يفقهون شيئاً .

يستشهد ديمتريوس بتعريف ثيوفراستوس للبرودة بأنها ذلك الشيء الذي يتسبب في المبالغة في صياغة شكل التعبير المناسب للموضوع، أى يتسبب في خلق لغة منمقة أكثر من اللازم^(٢٣) . إن ذلك يشبه في فحواه مناقشة أرسطو لبرودة الأسلوب والتي يستشهد بها ديمتريوس بعد ذلك . هنا يجب ملاحظة أن ما يفكر فيه كل من أرسطو وثيوفراستوس هو برودة الأسلوب وأن العيب يكمن في صياغة لغة تتميز بوقار غير ملائم، عيب يتعارض مع نوعية الملاءمة وهو ما يتفق تماماً مع المفهوم الأرسطي للحد الوسط بين أقصي الطرفين . إن ذلك يذكرنا بنصيحة أرسطو بأن الأسلوب سواء في الشعر أو النثر يجب أن يكون واضحاً لكن ليس متواضعاً أي يكون منمقاً إلى حد ما^(٢٤) . بالإضافة إلى ذلك فإن ديونوسيوس هاليكارناسيوس^(٢٥) يروي أن ثيوفراستوس يقول إن الوقار يتحقق بطرق ثلاث : الأسلوب وترتيب الكلمات واستخدام المحسنات اللفظية^(٢٦) . إن ما يرويه ديونوسيوس هاليكارناسيوس يعني التمييز بين اختيار الكلمات من ناحية وترتيبها من ناحية أخرى، ذلك التمييز الذي قد أصبح التقسيم الرئيسي للأسلوب عند النقاد فيما بعد . لقد ألمح أرسطو إلى ذلك التمييز حيث قال إن يوربيديس كان يحقق التأثير المرجو ليس عن طريق اختيار الكلمات - إذ أنه كان يستخدم مفردات شائعة - بل عن طريق ترتيبها^(٢٧) .

يستشهد أمونيوس Ammonius - وهو معلق متأخر - علي أعمال أرسطو^(٢٨) بفقرة من ثيوفراستوس حيث يقول إن كل خطبة لها جانبان . الجانب الأول هو المضمون، أما الثاني فهو تأثيرها علي المستمعين^(٢٩) . يهتم الفلاسفة بالجانب الأول بينما يهتم الشعراء أو الخطباء بالجانب الثاني . إنهم يختارون كلماتهم للتأثير

Ibid. (٢٣)

Arist., Rhet., 1404 b 1-4; cf. Poet., 1458 a 19. (٢٤)

Dion. Hal., Isocrates, 3. (٢٥)

Grube, Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius Halicarnassus, pp. 251 (٢٦) sqq.

Arist., Rhet., 1404 b 24-36. (٢٧)

Ammonius, De interpretatione, 65, 22. (٢٨)

Grube, Op. Cit., pp. 177 - 178. (٢٩)

ويرتبونها ترتيباً متوافقاً ويجهجون مستمعهم بهذه الوسائل وأيضاً بوسائل أخرى مثل الوضوح والصفاء والإسهاب والاقتضاب مستخدمين كل ذلك بطرق مناسبة. قد يبدو ذلك الرأي مشابهاً لما يظهر عند أرسطو حيث يميز بين لغة التعليم والأسلوب الخطابي الذي يجب أن يضع في حسابه غباء المستمعين^(٢٠). يجب ألا نفكر هنا في أصل مفهوم الأسلوب المتصل، لأن الأسلوب المتصل هو نتاج الفن كما أنه أيضاً نتاج نوع آخر من الأدب. إن أصله لا يرجع إلي الفيلسوف بل يرجع إلي الخطيب ليسيلاس. لقد جعلنا أرسطو نشعر أن علي الخطيب أن يتحدث مثل الفيلسوف. لكن ثيوفراستوس يفرق تماماً بينهما، وهذا ما يميز بين الأدب وما نسميه لغة التعليم. إن الفرق ليس واضحاً تماماً لكنه يحتاج إلي تأكيد وهو مفهوم أرسطي بوجه عام.

لاحظنا أن ثيوفراستوس يشرح أو يردد آراء أرسطو ومفاهيمه مع إضافات هامة من عنده، لكنه لا يبعد عن النظرية الأرسطية أو يعارضها. أما فيما يتعلق بقائمة المميزات الأربع للأسلوب، أو بنظرية، أنواع الأساليب الثلاثة، فإن هناك اختلاف واضح بين آراء كل من أرسطو وثيوفراستوس. يرى أرسطو أن هناك ميزة واحدة للأسلوب السامي وهي الوضوح، وأن هناك أسلوباً ملائماً واحداً لتناول موضوع ما أمام مستمع ما، وهو الحد الوسط بين أقصي الطرفين. لعل هذه النقطة تحتاج إلي مزيد من المناقشة.

ربما ناقش ثيوفراستوس نقاء اللغة والوضوح والملاءمة واستخدام المحسنات البديعية طالما أن أرسطو قد ناقشها، لكن مما يثير التساؤل هو ما يقال عن ثيوفراستوس أنه وضع قائمة جامعة للأسلوب أطلق عليها قائمة «الميزات الأربع» ἀρεταί. وبذلك يكون قد استخدم هذه الكلمة بمعنى غير أرسطي. إن تعليم الخطابة في العصر الهلينيستي والعصور التالية كان قد اتخذ صورة رسمية جامدة. لذا كان من الطبيعي أن يجعل معلمو الخطابة أهمية بالغة للصورة الدقيقة. وحتى إذا كان هناك اختلاف طفيف بين تلك الصور أو في الاستخدام الفني للمفردات فإن ذلك هو ما كان يميز كل نوع عن الآخر. إن ذلك فقط هو الذي كان يشكل الميل نحو الأصالة لكن لم تكن هناك ضرورة لتلاميذ ذلك العصر أن يتأثروا بعدوي تلك الصور الرسمية. ولعل من المحتمل أن يكون ثيوفراستوس - مثله في ذلك مثل أرسطو - قد اختار أربعة مبادئ فقط وأنه لم يكن قد استخدم هذه الكلمة

Arist., Rhet., 1404 a 1-12. (٢٠)

ἀρετῇ بالمعني غير الأرسطي. إن الفقرة التي أثارت هذا النقاش ترد عند شيشرون أثناء حديثه عن الأسلوب المتصل حيث يقول إنه يمكن أن يتميز بالطابع اللاتيني Latinitas والوضوح والملاءمة دون أن يتميز بما يعتبره ثيوفراستوس العنصر الرابع من عناصر جودة الأسلوب وهو استخدام المحسنات البديعية^(٢١). هل يعني هذا القول قائمة جامعة مانعة للميزات الأربع. وهل الكلمة اللاتينية Laudes التي يستخدمها شيشرون في هذه الفقرة تعني الكلمة الأغريقية ἀρετῇ؟ إن هناك احتمالاً كبيراً فيما يتعلق بالنقطة الأولى وإن كان ليس ضرورياً. كما أن هناك شكاً كبيراً فيما يتعلق بالنقطة الثانية. كما أن شيشرون لا يستخدم المصطلحات الأدبية بدقة بالغة في كل كتاباته^(٢٢). وبالتالي فإن من الصعب التأكد أن ثيوفراستوس هو فعلاً صاحب هذه الفكرة. كما أن من الصعب أيضاً التأكد من أنه صاحب فكرة «الأساليب الثلاثة»، إذ أن هذه الفكرة لم تظهر قبل القرن الأول الميلادي حيث ظهرت عند الكتاب الرومان عندما أصبح لكل أسلوب مفرداته وترتيب الكلمات الخاص به^(٢٣).

بالإضافة إلى تلك المعلومات القليلة التي وصلتنا عن ثيوفراستوس فإن لدينا بعض المعلومات المتفرقة الأخرى عنه كناقذ أدبي. قيل إنه مدح ثراسيماخوس لقدرته علي التعبير عن أفكاره بوضوح وإيجاز^(٢٤). قيل أيضاً إنه لم يكن متحمساً بدرجة كبيرة لطريقة إلقاء الخطيب ديموستينيس، وهو شعور شاركه فيه الناقد ديمتريوس الفاليري والطبقة الراقية في أثينا والتي كان ينتمي إليها ديمتريوس^(٢٥). كما مدح ثيوفراستوس القدرة علي الحديث ارتجالاً بالرغم من أنه عبر عن خطورة اعتماد الخطيب علي قدرته الذاتية في هذا المجال. كما أنه أيضاً انتقد ليسياس بسبب الأسلوب الشعري والتلميق الفج كما يظهر في خطبته بعنوان الدفاع عن نيكياس. لكن ديونوسيوس هاليكارناسيوس يستنكر ذلك ويعتبر هذه الخطبة مدسوسة علي ليسياس^(٢٦).

(٢١) Cicero, Orator, 79.

(٢٢) Grube, Greek And Roman Critics, p. 107.

(٢٣) D'Alton, Roman Literary Theory and Criticism p. 72.

(٢٤) Dion. Hal., Lysias, 6.

(٢٥) Plut., Demosth., 10 - 11; prooecep. Geren. Reipub., 8.

(٢٦) Dion. Hal., Op. Cit., 14.

هناك إشارة أخرى إلى ثيوفراستوس تظهره مختلفاً في الرأي عن أرسطو. يروي النحوي الروماني ديوميديس Diomedes (القرن الرابع الميلادي) أن ثيوفراستوس عرف التراجيديا بأنها (تحول الحظ علي المستوي البطولي)^(٣٧). إن مثل هذه التعريفات الشعبية للتراجيديا والكوميديا ترد عند نحويين ودارسين آخرين، لكن ديوميديس فقط هو الذي ينسبها إلى ثيوفراستوس^(٣٨). إذا كان ديوميديس صادقاً في روايته. فلا بد لنا من افتراض أن ثيوفراستوس عرف التراجيديا بذلك التعريف في عمل من أعماله التي كان يكتبها لغير المتخصصين ربما ليميز بين التراجيديا والكوميديا . يري بعض الدارسين أن ذلك التعريف للتراجيديا ربما يكون قد ورد لأول مرة في عمل من أعمال أرسطو التي كان يكتبها من أجل الطبقة العامة^(٣٩). لكن ذلك الرأي لا يعدو مجرد تخمين لا أكثر^(٤٠).

تلك هي الصورة التي أمكن حتي الآن أن نتخيلها لأعمال ثيوفراستوس في مجال النقد الأدبي. إنها بالطبع صورة غير كاملة وتدعو للأسف. بالإضافة إلي الكتب المنسوبة لثيوفراستوس في مجال اللغة والمجالات الأدبية كانت له اهتمامات مختلفة في مجالات أخرى^(٤١). فإذا كان قد توصل حقاً إلي نظريات جديدة مثل تلك النظريات المنسوبة إليه في المصادر القديمة لظهرت آثارها في الإشارات التي وصلتنا ولما كان قد ذكر اسمه مرتبطاً دائماً باسم أستاذه أرسطو. ليس هناك شك في أن أعمال ثيوفراستوس كانت واسعة الانتشار فهي تستحق فعلاً ذلك لكنها كانت مجرد ترديد أو توضيح أو تلميق لنظريات أستاذه أرسطو. إذن فلقد صدق الناقد الروماني الشهير كوينتيليانوس إذ يقول^(٤٢):

Theophrastus quoque, Aristotelis discipulus, de rhetorice diligenter scripsit.

« إن ثيوفراستوس أيضاً - تلميذ أرسطو - قد كتب عن الخطابة بدقة،

(٣٧) Grammatici Latini (Kock), 1, 487.

(٣٨) MacMahon, On the Second Book of Aristotle's Poetics and the Sources of Theophrastus' Definition of Tragedy, pp. 1-46.

(٣٩) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 159.

(٤٠) MacMahon, Op. Cit., p. 45.

(٤١) راجع Diog. Laert., 5, 12 - 50 حيث توجد قائمة بمؤلفات ثيوفراستوس.

(٤٢) Quintilian, 3, 1, 15.

من ثيوفراستوس إلى ديمتريوس

بعد ثيوفراستوس ذبل عود الدراسات النقدية والأدبية، أصبحت الأنشطة الأدبية لا تجذب اهتمام الدارسين. حفظت سجلات التاريخ أسماء لأشخاص مثل لوكوفرون Lycophron وألكيداماس Alcidas وليكمينيوس Liciymnius^(٤٣). لقد أشار أرسطو في مقال الخطابة إلى كل هؤلاء. كتب ليكمينيوس مقالاً بعنوان فن الخطابة ربما اطلع عليه أرسطو واعتمد عليه في بعض مناقشاته. كتب ألكيداماس مقالاً بعنوان عن السوفوسطائيين حيث ناقش المناهج الارتجالية في الحديث ومقابلتها بالعناية الفائقة في الكتابة والتي نادي بها إيسوكراتيس. بالإضافة إلى ذلك يوجد مقال بعنوان Rhetorica Ad Alexandrum الذي ربما يرجع تاريخه إلى عام ٣٤٠ ق.م. ظن بعض الدارسين القدامي أنه من تأليف أرسطو، لكن من المرجح الآن أنه من تأليف أناكسيمينيس Anaximenes (٣٨٠ - ٣٢٠ ق.م)^(٤٤). إن أسلوب المعالجة في هذا المقال يتفق مع الأسلوب الذي كان متبعاً في القرن الرابع ق.م. كما أنه يعكس النظرية التقليدية للخطباء المبكرين. فالخطابة في هذا المقال هي فن الإقناع، كما تظهر آثار المناهج الميكانيكية المبكرة في معالجة البدائية لأجزاء الخطبة. كما يحتوي أيضاً على معالجة للموضوع والأسلوب على طريقة أرسطو مما يرجح تأثر المؤلف بمقال ثيوديكيتيا Theodectia الذي كتبه أرسطو أثناء سنوات عمره الأولى.

هناك أيضاً كتابات هيراكليديس بونتيكوس Heraclides Ponticus (ازدهر في ٣٤٠ ق.م.) وهو تلميذ أفلاطون ثم أرسطو بعد ذلك. كتب هيراكليديس عن الخطابة والشعر والموسيقى لكن لم يصلنا شيء من أعماله. كما تنسب إليه بعض المؤلفات من تاريخ الأدب وهو مجال أبدي نحوه الكتاب المشائيون المتأخرون اهتماماً بالغاً. كتب - علي سبيل المثال - مقالاً بعنوان «عصر هوميروس وهيسيودوس» وآخر بعنوان «أرخيلوخوس وهوميروس». عاصر هيراكليديس إثنان آخران هما أريستوكسينوس Aristoxenus التارنتي وخاميليون Chameleon اللذان أهما أيضاً بالدراسات النقدية. كتب الأول عن الشعراء التراجيديين والرقص والتراجيديا، كما كتب الآخر عن الشعراء المبكرين والمسرحية الساتورية والكوميديا القديمة. أهم هؤلاء الثلاثة هو هيراكليديس الذي كتب مقالاً بعنوان عن

(٤٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 160.

(٤٤) Rose, Op. Cit., p. 354.

الشعر والشعراء $\pi\epsilon\rho\iota\ \pi\omicron\iota\eta\tau\iota\kappa\eta\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\omega\nu\ \pi\omicron\iota\eta\tau\omega\nu$ حيث تناول فن الشعر وبعض الأمور المتعلقة بالشعراء^(٤٥). ربما تأثر بهيراكليديس في هذا المقال بأستاذه الأول أفلاطون الذي اهتم بفكرة الإلهام بالنسبة للشاعر أكثر مما اهتم به أستاذه الثاني أرسطو. تأثر بهيراكليديس رفيقة نيوبتوليموس Neoptolemus من باروس في بيثينيا Bythinia، كما تأثر به أيضا فيما بعد الشاعر الناقد الروماني هوراتيوس في قصيدته الشهيرة بعنوان فن الشعر^(٤٦). كما ظهر في هذه الفترة أيضا الناقد زويلوس Zoilus^(٤٧) (ازدهر في عام ٣٥٠ ق.م.) الذي تخصص في نقد هوميروس والذي ذاعت شهرته في العصور التالية. إنه ناقد لاذع صفيق في هجومه. اهتم زويلوس بإبراز ما أسماه التناقضات في الفكر واللغة. إن ملاحظاته لا تعدو أن تكون انتقادات تافهة لموضوعات هوميروس وبعض الملاحظات غير ذات قيمة عن قواعد النحو. إنه يعترض - علي سبيل المثال - علي أن هوميروس يجعل البغال والكلاب البرية أولي ضحايا سهام أبوللون^(٤٨). يتهم من المبالغة الفلية حيث يجعل هوميروس كل سفينة تفقد ستة رجال من ركبائها أثناء القتال مع كيكونيس Cicones^(٤٩). إنه يعترض علي الغموض الذي تتصف به رواية هوميروس حيث يقول إن الروح قد هربت تحت الأرض مثل البخار^(٥٠). كما يعترض علي ما تأتبه الآلهة من أعمال تافهة غير معقولة^(٥١). واضح أن زويلوس لم يكن ناقدًا حصيفاً. إنه لم يهتم بمناقشة أهداف الشعر ولا مآهجه، كما أنه يفتقر إلي الحس التاريخي الذي يتطلبه الموضوع.

تلك هي الأعمال المتواضعة التي ظهرت أثناء القرن الرابع قبل الميلاد في ميدان النقد والدراسات الأدبية، وهي بالطبع لم تترك أثراً كما فعلت أعمال كل من أفلاطون وأرسطو. إنها أعمال ضعيفة المستوي لم يكن لها منهج محدد ولا رؤية واضحة. لم يكن ذلك سوي نتيجة للظروف التي كان يمر بها المجتمع الأغريقي في ذلك الوقت. لم يكن هناك ما يغري النقاد أو يدفعهم إلي ممارسة الأنشطة

Ibid., p. 399. (٤٥)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, p.161. (٤٦)

(٤٧) أنظر ص ١٥٢ أعلاه.

Hom., Il., I, 50. (٤٨)

Idem., Odys., IX, 60. (٤٩)

Idem., Il., XXIII, 100. (٥٠)

Sandys, History of Classical Scholarship, I, 109 - 110. (٥١)

النقدية فالشعر لم يعد يجذب الانتباه كما كان من قبل، لم تعد له نفس الأهمية. هذا بالإضافة إلى أن الظروف الاجتماعية والسياسية كانت عاملاً قوياً لانهايار الخطابة. فالخطابة تزدهر في عصر الحريات، ولقد فقد المواطنون الأغريق في ذلك العصر جزءاً كبيراً من حريتهم مما أدى إلى انهيار فن الخطابة وعدم الاهتمام بدراستها. لقد انتهى العصر الذهبي للخطابة. ولعلنا نلاحظ بادرة هذا الانهيار في أعمال الناقد ديمتريوس.

ديمـتريـوس

من أهم الأعمال النقدية التي وصلتنا من العصر الهيلينستي - بل ربما أهمها جميعاً - مقال بعنوان عن الأسلوب *περὶ ἑρμηνείας*. تنسب المخطوطات القديمة هذا المقال إلى ديمتريوس الفاليري صديق ثيوفراستوس، والذي حكم أثينا نائباً عن الملك المقدوني كاساندر Cassander في الفترة من ٣١٧ إلى ٣٠٧ ق.م. ثم لجأ بعد ذلك إلى بلاط الملك بطليموس الأول سوتير في الاسكندرية حيث ساهم في إنشاء مكتبه الاسكندرية^(٥٢). ليس هناك ما يؤكد أنه مؤلف مقال عن الأسلوب. ولقد حاول كل مصدر من المصادر المختلفة نسبها إلى مؤلف مختلف وإرجاع تاريخ كتابتها إلى عصر مختلف أيضاً^(٥٣). حتى كانت بدايات القرن الحالي حيث رأي معظم الدارسين إرجاع تاريخ كتابتها إلى العصور الرومانية - فيما بعد القرن الأول قبل الميلاد والقرن الأول الميلادي. لكن جاء بعض الدارسين بعد ذلك فأروا إرجاع تاريخ تأليفها إلى عصر مبكر. منهم من يري أنها كتبت في القرن الثالث ومنهم من يري أنها كتبت في القرن الثاني قبل الميلاد. لكن استقر رأي بعض الدارسين علي أنها كتبت في عام ٢٧٠ ق.م. تقريباً أو بعد ذلك بقليل^(٥٤). كما يرون أن مؤلف المقال لابد أنه كان علي علم تام بأعمال كل من أرسطو وثيوفراستوس المتصلة بموضوع المقال كما كان علي علم أيضاً بأعمال ديمتريوس الفاليري. من الواضح أن مقال عن الأسلوب ينتمي إلى العصر الهيلينستي. إنه لا يتناول الحركة الأدبية في العصر الهيلينستي نفسه بل يشير بمناقشاته إلى ما مر به المجتمع الأغريقي قبل حلول العصر الهيلينستي. لذا فمن المناسب مناقشة ما جاء في هذا المقال ضمن الأعمال النقدية التي ظهرت في العصر الهيلينستي. كما

(٥٢) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 197 sqq.

(٥٣) Rhys Robert, Demetrius On Style, p. 49.

(٥٤) Grube, A Greek Critic, Demetrius On Style, pp. 93 - 96.

يمكن أيضاً الإشارة مجازاً إلى مؤلفه باسم ديمتريوس، وإن كان الاعتقاد السائد هو أنه ليس ديمتريوس الفاليري. فلقد كان اسم ديمتريوس اسماً شائعاً بين الأغريق.

يتكون مقال عن الأسلوب من ٣٠٣ فقرة مرتبة كالاتي: مقدمة تتحدث عن تركيب الجمل (١-٣٥)، مناقشة للأساليب الأربعة للكتابة $\chi\alpha\rho\alpha\kappa\tau\eta\rho\epsilon\varsigma$: (٥٥) الأسلوب الراقى $\mu\epsilon\gamma\alpha\lambda\omicron\pi\rho\epsilon\pi\eta\varsigma$ (٣٨-١١٣)، الأسلوب الرشيق $\gamma\lambda\alpha\varphi\upsilon\rho\acute{o}\varsigma$ (١٢٨-١٨٥)، الأسلوب البسيط $\iota\sigma\chi\nu\omicron\varsigma$ (١٩٠-٢٣٥)، وأخيراً الأسلوب المفتعل $\delta\epsilon\iota\nu\acute{o}\varsigma$ (٢٣٦ إلى نهاية المقال) (٥٦). يتناول مؤلف المقال كل نوع من هذه الأنواع الأربعة من ناحية الموضوع العام، كما يتناول بقدر ضئيل المفردات وترتيب الكلمات. لكل أسلوب نقيصه تجاوزه قد يقع في برائتها المؤلف إذا لم يكن متيقظاً. فالبرود نقيصة تجاور الأسلوب الراقى، والتكلف نقيصة تجاور الأسلوب الرشيق، وفقدان عنصر التشويق والمنفعة نقيصة تجاور الأسلوب البسيط، والخشونة نقيصة تجاور الأسلوب المفتعل. إن ديمتريوس لا يناقش الأساليب الأربعة فقط بل يناقش بإيجاز أيضاً النقص الأربعة التي تجاورها (٥٧).

يعتمد ديمتريوس بقدر كبير في مقدمة المقال - حيث يناقش تركيب الجملة - علي ما جاء في الكتاب الثالث من مقال الخطابة لأرسطو، لكنه لا يتردد في تغيير المصطلحات أو في إضافة أفكار جديدة خاصة به. إنه يركز مزيداً من الاهتمام بالجمال التي يري أنها يجب أن ترتبط بالفكر مثل جمال أرسطو المدورة. يجب أن تكون الجملة متوسطة الطول بوجه عام إلا إذا كان المؤلف يهدف إلى إحداث تأثير خاص. علي سبيل المثال فالإيجاز يمكن أن يكون إضطرارياً وكل سيد يجب أن يتحدث بإيجاز إلي عبده بينما تكون التوسلات والتوجعات غير موجزة، (٥٨). مثال آخر لما يقول القول المأثور إذا قيل بإسهاب فإنه يصبح فقرة تحمل معلومة للتثقيف أو فقرة خطابية وليست قولاً مأثوراً، (٥٩). يتبنى ديمتريوس التمييز الأرسطي بين الأسلوب المدور والأسلوب المتصل، لكنه يستخدم مصطلحاً أبسط في الإشارة إلي الأسلوب الأخير حيث يقول إنه يجب ألا يتكون الأسلوب

Wimsatt, Literary Criticism, p. 103. (٥٥)

Rose, Op. Cit., p. 399. (٥٦)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 200 sqq. (٥٧)

Demetrius, On Style, 8. (٥٨)

Ibid., 9. (٥٩)

المدور من أكثر من أربع جمل^(٦٠). ثم يشير بعد ذلك إلى ثلاثة أنواع فرعية من الأسلوب المدور وهي الأسلوب التحادثي والأسلوب التاريخي والأسلوب الخطابي وكل منهم أكثر تعقيداً من سابقة، والأسلوب المدور التحادثي قريب جداً من الأسلوب المتصل^(٦١). إن الطريقة التي يعالج بها ديمتريوس موضوعه - نقلاً عن أرسطو وتعديل آرائه حتي تتفق مع غرض ديمتريوس - تشير إلي أنه لم يكن من أعضاء مدرسة أرسطو^(٦٢).

عند مناقشة الأساليب الأربعة *χαρακτῆρες* للكتابة علينا أن نشير إلي أن ترجمة كلمة *χαρακτῆρες* بالأساليب تبدو ترجمة مضللة إلي حد ما. لأننا - من ناحية - نستخدم الكلمة بشكل أكثر ذاتية علي أنها خاصة لكاتب معين بينما استخدمها القدماء بشكل أكثر تجريداً، ومن ناحية أخرى لأن كلمة «أسلوب» في تاريخ النقد القديم قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالفكرة المتأخرة المحدودة للأساليب الثلاثة وهي الأسلوب البسيط والأسلوب الراقى والأسلوب المتوسط. لذا فإن الخطيب الماهر هو الذي يستطيع أن يستخدم كلا منها في الوقت المناسب. لكنها لا تستعمل جميعاً في وقت واحد. إن كلمة *χαρακτῆρες* لها معان كثيرة غير محددة ولا استخدمها ديمتريوس بمعنى محدد أيضاً، إذ أنه لا يطلقها فقط علي أنواع الأساليب الأربعة التي يناقشها بل يطلقها أيضاً علي النقائص الأربع المرتبطة بها (البرود، والتكلف، وفقدان عنصر التشويق، والخشونة). إنه يطلقها أيضاً علي الأسلوب (أو الوسيلة) الرسائلي. وأكثر من ذلك فإن أنواع الأساليب التي يذكرها يمكن الخلط بينها إذا ما استثنينا الأسلوب الراقى والأسلوب البسيط، بمعنى أنه يمكن استخدام أكثر من أسلوب واحد في نفس الوقت. فقد يستخدم الأسلوب الراقى جنباً إلي جنب مع الأسلوب البسيط^(٦٣). ربما يكون المقصود - إذن - «بالأساليب» عند ديمتريوس شيئاً قريباً من «الخواص» أو «السمات» أو عناصر الأسلوب وليس المقصود بها نظرية «الأساليب الثلاثة». إن ديمتريوس لا يناقش هذه النظرية (نظرية الأساليب الثلاثة) بل يناقش موضوعاً مختلفاً عنها تماماً^(٦٤).

Ibid., 61. (٦٠)

Ibid., 21. (٦١)

Balwin, Ancient Rhetoric and Poetic, pp. 56 - 57. (٦٢)

Augustyanak, De Tribus, pp. 23 - 33. (٦٣)

Rhys Roberts, Op. Cit., p.51. (٦٤)

يجب أيضاً ملاحظة أن معايير النقد القديم ليست هي نفس معايير النقد في العصور الحديثة. فالتمييز بين الأسلوب والمضمون شيء بسيط للغاية. لقد رأينا أن نشأته ترجع إلى أفلاطون، لكن تقسيم الأسلوب إلى أقسام فرعية، إلى اختيار المفردات $\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$ أو $\acute{\epsilon}\kappa\lambda\omicron\gamma\eta\ \acute{\omicron}\nu\omicron\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ وترتيب الكلمات $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ الذي يستخدم هنا بطريقة مباشرة لأول مرة قد يسبب ارتباكاً للقارئ الحديث. إن اختيار المفردات عند النقاد القدامى لا يعني فقط استخدام الكلمات الشائعة أو الكلمات النادرة أو الكلمات المركبة أو الألفاظ الجديدة أو ما أشبه ذلك. لكنه يعني أيضاً استخدام كلمات تعبر عن الأفعال وعن الشخصية، لذلك فإن رسم الشخصية هو جزء من اختيار المفردات. إنه يتضمن أيضاً استخدام الأنماط وحالات الإعراب والأزمنة واستخدام الكلمات الموسوقة والاستعارة والتشبيه أو حتى كثرة عدد الكلمات أو قلته. أما ترتيب الكلمات $\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ فهو يتعلق بثلاثة أشياء: أصوات الكلمات أو موسيقاها الناشئة عن تجاورها وتركيب الجمل وأشباه الجمل وأخيراً الإيقاع الناتج عن ذلك. إن تقسيم الأسلوب بهذه الطريقة إلى اختيار الألفاظ وترتيب الكلمات يظهر بطريقة غير مباشرة عدد أرسطو، لكنه يظهر بطريقة مباشرة فيما بعد عند ثيوفراستوس. ويذهب ديمتريوس إلى أبعد من ذلك فيقول إن استخدام أنماط الحديث يدخل في نطاق ترتيب الكلمات^(٦٥).

عندما يتناول هذه الأنماط ويذكر استخدام عدد منها زاعماً أنه يساهم في هذا النوع من الأسلوب أو ذاك فإننا نلاحظ أن نفس الإنماط ليست دائماً ملائمة للأساليب المختلفة. فالتكرار *anaphora* (تكرار اللفظة الواحدة في أوائل جملتين أو بيتين متعاقبين) قد يصنع أسلوباً رقيقاً في مكان ويصنع أسلوباً راقياً في مكان ثان ويصنع أسلوباً مفتعلاً في مكان ثالث^(٦٦). إن ذلك صحيح دون شك، لكن لا بد أن يكون هناك اختلاف في النغمة وفي سياق الكلام وفي عوامل أخرى كان يجب على ديمتريوس أن يحلل هذه الاختلافات لتتوافق مع التأثيرات المختلفة. إنه لا يفعل ذلك. وهذا في حد ذاته ضعف، لكنه ناقد أفضل من غيره حيث أنه يقرر أن نفس الوسائل ليس لها نفس التأثير في الأنواع المختلفة من سياق الكلام ولأنه لا يحاول أن يجعل كل نمط قاصراً على أسلوب واحد بعينه. يبدو أنه مدرك لصعوبة ذلك حيث يقول - علي سبيل المثال - إن سافو تستطيع أن تستخدم حتى أغلب

Demetrius, On Style, 59. (٦٥)

Grube, A Greek Critic, Demetrius On Style, pp. 27- 28. (٦٦)

الأنماط المفتعلة بطريقة ساحرة^(٦٧)، أو عندما يعلق علي استعمالها للإغراق «ذهبي» أكثر من الذهب، فيقول إنه مظهر غاية في الروعة من مظاهر فن سافو المقدس إذ أنها تستخرج سحراً وفتنة من استخدام وسائل صعبة مثيرة^(٦٨). إن مؤلف مقال عن الأسلوب لديه حساسية فائقة ومشاعره دائماً تسير في طريق الصواب لكن تفسيراته غالباً ما تكون قاصرة وغير منطقية في بعض الأحيان.

إن نصيحة ديمتريوس العملية جذابة، والأمثلة التوضيحية التي يسوقها مناسبة ومضيلة في بعض الأحيان. ففي مناقشته للأسلوب الراقى - علي سبيل المثال - عندما يبدأ بترتيب الكلمات وبالإيقاع علي وجه خاص فإنه يشارك أرسطو في ولعه بالقدم البايوني في بدايات الجمل ونهاياتها وإن كان أرسطو لا يربط بين هذه النصيحة والأسلوب بعينه. ثم يضيف أن الجملة قد تكون ذات إيقاع بايوني بوجه عام - وهو يتفق في ذلك مع ثيوفراستوس - بدون بداية أو نهاية ذات إيقاع بيوني علي وجه الخصوص. إن هذا الاعتراف بتأثير إيقاعي عام في النثر لا يتضمن تحليل الجملة تحليلًا دقيقًا إلي أقدام هو تطوير هام لما جاء عند أرسطو لكنه في هذه النقطة مأخوذ عن ثيوفراستوس.

من المتوقع أن الجمل المدوره تساهم في الأسلوب الراقى لكن لابد أن يكون لها تركيب معين بجمل محددة تحديداً جيداً، لأن الرحلات الطويلة تبدو قصيرة إذا توقف المسافر بين وقت وآخر عند حانة بينما يجعل طريق مهجور الرحلة القصيرة تبدو طويلة^(٦٩). كما أن الكلمات ذات الرنين الأجش - بمفردها أو مرتبطة بغيرها - تحقق الرقي في الأسلوب^(٧٠)، ويجب عدم تحاشي التقاء الحرفين المتحركين hiatus كما يحدث في الأسلوب المتدفق لإيسوكراتيس. يجب أن يكون استخدامه متعمداً لأن إلتقاء حرفين متحركين إلتقاءً عشوائياً متكرراً يعوق انطلاقتنا بالتوقف المتكرر والارتعاش المتعدد^(٧١). في نفس الجزء الذي يناقش فيه ديمتريوس «الأسلوب الراقى يشير إلي أن الكلمات الأقل حيوية يجب أن تأتي أولاً، ثم تأتي بعدها الكلمات الأكثر حيوية كما لو كانت في نظام تصاعدي^(٧٢)، وأن

Demetrius, On Style, 140. (٦٧)

Ibid., 127. (٦٨)

Ibid., 47. (٦٩)

Ibid., 48 - 49. (٧٠)

Ibid., 68. (٧١)

Ibid., 50 - 52. (٧٢)

حروف العطف يجب أن تكون مطابقة بدقة^(٧٣)، وأن الكلمات المقصود بها ملء الفراغات يجب تحاشي استعمالها بشتي الوسائل^(٧٤).

إن مناقشة ديمتريوس للاستعارة لها أهمية خاصة^(٧٥). يعيب بعض الدارسين علي ديمتريوس لأنه يتخطى متطلبات الأسلوب الراقى الذي يناقشه في هذا الجزء من المقال . قد يستحق ديمتريوس فعلاً اللوم. إنه مضطر لمناقشة موضوع بتفصيل أكثر مما يستحق في الوقت الراهن، لكن ذلك خطأ غير جسيم. إنه في هذه الفقرة يتبع أرسطو في إعطاء أهمية بالغة لاستخدام الاستعارة وفي قوله إنها يجب ألا تكون متكلفة أو كثيرة جامدة. ثم يدخل تحسينات علي نظرية أرسطو. يشير إلي أن الاستعارات ليست دائماً تبادلية، فمثلاً نستطيع أن نقول عند قدم «الجبل» لكن لا نستطيع أن نقول « عند قمة الرجل » . ثم يحاول بعد ذلك تصحيح أرسطو تصحيحاً مقبولاً للغاية حيث يقول أرسطو إن الاستعارة أسلم في الشعر والتشبيه أكثر شاعرية. إن ديمتريوس بحسه الرقيق يناقش مقولة أرسطو بقوله «عندما تكون الاستعارة واضحة إلي حد كبير يمكن استبدالها بالتشبيه الذي هو أسلم^(٧٦). ثم يضيف قائلاً: عندما نستبدل الاستعارة بالتشبيه - علينا أن نهدف إلي الإيجاز ونضيف قبلها كلمة «مثل فقط»، وإلا فإنها سوف لا تكون تشبيهاً بل تكون مقارنة شعرية. من الواضح أن ديمتريوس يقصد بذلك التشبيه الهومييري الموسع. إن ذلك يقضي علي الصعوبة، إذ أن ما دفع أرسطو إلي دائرة التشويز هو الفصل في التمييز بين التشبيه العادي والتشبيه الهومييري.

من الطبيعي أن البيان في الأسلوب الراقى سوف يتضمن الكلمات غير الشائعة والكلمات المركبة والكلمات الجديدة ذات الطابع الشعري^(٧٧). ومن الصور البلاغية المطلوبة لهذا الأسلوب المجاز أو المعاني المقنعة^(٧٨)، والمبالغة والكلمات الزائدة epiphonêma (أى الكلمات التي تضاف إلي الجملة من أجل الزينة بعد أن يكون المعنى قد اكتمل)^(٧٩). إن كل ذلك يضخم التأثير الذي تحدثه المقطوعة

Ibid., 53. (٧٣)

Ibid., 55. (٧٤)

Ibid., 78 - 90. (٧٥)

Ibid., 80. (٧٦)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 203 sqq. (٧٧)

Demetrius, Op. Cit., 99. (٧٨)

Ibid., 106. (٧٩)

الأدبية لكن يجب استخدام تلك الكلمات يحرص. يضيف ديمتريوس ملاحظة أخرى خاصة بمفردات الشعر حيث يقول إن هيرودوتوس يقترض بكثرة كلمات من الشعراء لكن ثوكوديديس يستخدم الكلمة الشعرية التي يستطيع أن يجعلها جزءاً لا يتجزأ من النسيج الأدبي المعبر عن أفكاره وهكذا تصبح وكأنها تابعة له^(٨٠).

يدانقش ديمتريوس بشئ من التفصيل البرودة $\Psiυχρότης$ النقيصة التي تجاور الأسلوب الراقى^(٨١). لقد عرّفها ثيوفراستوس بأنها التي «تتجاوز التعبير الملائم، أى استخدام اللغة المنمقة بدرجة زائدة عن الحد للتعبير عن الفكرة». يستشهد ديمتريوس بالأسباب الأربعة لبرودة الأسلوب والتي ترد عند أرسطو وهي الاستخدام الزائد عن الحد للصفات اللاصقة والمركبات الديثورامبية والكلمات غير الشائعة إلى حد كبير والاستعارات الفقيرة^(٨٢). ثم يضيف ديمتريوس بعد ذلك سبباً خامساً من أسباب برودة الأسلوب وهو الإسراف في استخدام الجمل الموزونة. إن برودة الأسلوب - يقول ديمتريوس - تشبه التبجح بوجه عام. فالمتبجح يدعي أنه يملك كفاءات لا يملكها في الواقع دون أن يهتم بفقدانه لها. والكاتب الذي يتحدث بلهجة متعالية عن موضوعات تافهة يشبه الشخص الذي يفخر بأشياء تافهة. أما مناقشة موضوعات غير ذات قيمة بأسلوب راق فهو يشبه - كما يقول المثل - «تجميل يد الهاون». هكذا يصبح معنى كل من الأسلوب الراقى والنقيصة التي تجاوره واضحاً للجميع.

ربما يكون من الصعب فهم معنى ما يقصده ديمتريوس بالأسلوب الرشيق^(٨٣). إنه يرى أن الرشاقة هي نوع من التلاعب الذكي للتعبير. يقسمه إلى نوعين^(٨٤): يكمن سحر النوع الأول في «الجدية والوقار كما في الشعر، بينما يكمن سحر النوع الثاني في الابتذال والفكاهة كما في النكات. ليس هناك صعوبة بالغة

Ibid., 113. (٨٠)

Ibid., 114 - 127. (٨١)

(٨٢) يعترف ديمتريوس أنه ينقل عن أرسطو الأسباب الأربعة، لكنه يذكر اثنين فقط ثم يتبع ذلك فجوة في النص Lacuna، لذلك فقد استكمل الدارسون هذه الأسباب من نص أرسطو (Rhet. 3, 3; 1-4). ويجدر الإشارة هنا إلى أن أرسطو يذكر الأسباب الأربعة دون أن يربط بينها وبين أى أسلوب معين. انظر:

Grube, Greek And Roman Critics, p.14 n. 2.

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 204 sqq. (٨٣)

Demetrius, On Style, 128. (٨٤)

في فهم ما يقصده ديمتريوس بالدواع الأول. إنه يستشهد بفقرة من ملحمة هوميروس حيث تلهو ناوسيكاً بين رفيقاتها، كما يستشهد ببعض فقرات من قصائد الشاعرة سافو وأيضاً بفقرات من شعراء آخرين. إنها فقرات ذات سحر وفتنة ورشاقة وبراعة في التعبير، لكنها مبتذلة لأنها في مستوى أدنى من الناحية العاطفية إذا ما قورنت بالفقرات التي تتحدث عن أبطال هوميروس أو بالفقرات الأخرى المفعمّة بالمواطن الرقيقة لسافو. إن هذا التلاعب الذكي، يندمج مع الظرف، وإن مجموعة من الأشياء الظرفية الجميلة يكون لها سحر ورشاقة^(٨٥).

يري ديمتريوس أن للظرف والسحر الرشيق قدراً من الابتذال والبراعة في التعبير، لذلك فقد اندفع ديمتريوس نحو ضم كل أنواع الظرف تحت بند الرشاقة حتى تلك الأنواع الكئيبة والوحشية وما كان منه إلا أن اعتبرها أنواعاً مفتعلة^(٨٦). يستشهد ديمتريوس بفقرة من ليسيّاس حيث يتحدث عن المرأة العجوز، التي من الأسهل أن تعد أسنانها من أن تعد أصابع يدها، ويري في ذلك ظرفاً، لكن لا يري فيه رشاقة، ويري فيه سحراً، لكن لا يري فيه بهجة^(٨٧). ويضرب مثلاً آخر من ملحمة هوميروس حيث يعد الكوكلوبس أوديسيوس بأنه سيلتهم لا أحد في النهاية حيث يصف ديمتريوس هذا المشهد بأنه يبعث على الرعب^(٨٨). إن مثل هذه الأنواع من الظرف الوحشي تنتمي إلى الأسلوب المفتعل. يدرك ديمتريوس مدى صعوبة ما يقول لأنه يناقش في الواقع الفرق بين السحر الرشيق والضحك الكوميدي، لكنه لا يوضح ما يقول^(٨٩). يقول ديمتريوس إن الكاتب الساحر يرغب في أن يدخل السرور في نفوسنا، لكن الكاتب الكوميدي يريد أن يضحكنا. وربما كان عليه أن يكمل مقولته بأن الكاتب قد تكون لديه الرغبة في تحقيق الهدفين معا وأنه عندما ينجح في تحقيقهما معا يعتبر ظرفه رقيقاً. لكن ديمتريوس لم يقل ذلك. ومن هنا جاءت صعوبة تفسير مناقشته.

ثم يتناول ديمتريوس التكلف وهو النقيصة التي تجاور الأسلوب الرشيق. قد يكون سببها الفكرة التي يتم التعبير بها، أو الاختيار الخاطئ للألفاظ أو الترتيب

Ibid., 147. (٨٥)

Ibid., 130 131. (٨٦)

Ibid., 128. (٨٧)

Ibid., 130. (٨٨)

Ibid., 163 - 9. (٨٩)

السئ للكلمات وللإيقاع الضعيف علي وجه الخصوص . وهكذا يناقش ديمتريوس هذه النقطة بإيجاز شديد^(٩٠).

ثم يتناول ديمتريوس الأسلوب البسيط^(٩١). يري أن الموضوع يجب أن يكون بسيطاً أيضاً وأن تكون الكلمات متداولة شائعة، وأن يتحاشي الكاتب الجمل الطويلة والتقاء الحروف المتحركة والأشكال غير العادية^(٩٢). إنه يؤكد علي ضرورة وجود ثلاث صفات للأسلوب البسيط : الوضوح والحيوية والإقناع^(٩٣).

هناك فقرة هامة في المقال حيث يتناول ديمتريوس الأسلوب المناسب الذي يجب استعماله في كتابة الرسائل. إنه لا يتفق مع أرتيمون Artemon الذي نشر مراسلات أرسطو في أن الرسائل لا يجب أن تكون حواراً من طرف واحد فقط بل يجب أن تكتب في أسلوب تحادثي. إن الرسالة - يقول ديمتريوس - يجب أن يوجه الكاتب إليها اهتماماً أكبر من الاهتمام الذي يوجهه إلي كتابة الحوار. إن الحوار يحاكي المحادثة المرتجلة بينما الرسالة هي مقطوعة مكتوبة لكي ترسل إلي شخص ما كنوع من الهدية. قد توجد غالباً جمل مفككة لكن لا محل لها في الرسائل^(٩٤). هناك صفة مشتركة بين الرسائل والحوار وهي أن يكون كل منهما معبراً عن الشخصية. إنك تستطيع - هكذا يقول ديمتريوس - أن تقول إن كل فرد يرسم في رسائله شخصيته، فشخصية الكاتب يمكن رؤيتها في كل أعماله لكنها تظهر أكثر وضوحاً في مراسلاته^(٩٥). ثم يضيف ديمتريوس قائلاً إن الرسائل المتناهية في الطول والمتناهية في الوقار ليست رسائل علي الإطلاق لكنها مقالات موجهة إلي شخص ما كنوع من أنواع الأفكار التي تحتاج إلي تأمل وتفكير^(٩٦). يجب ألا يكون تركيب الجملة تركيباً مدوراً ثقيلاً لأن الرسالة عندئذ تصبح خطبة. إن ذلك ليس مثيراً للضحك فقط ولكنه يثير الكراهية لأنه - كما يقول المثل - يجب تسمية التين تيناً بين الأصدقاء^(٩٧). هناك أيضاً موضوعات

(٩٠) Ibid., 186-189.

(٩١) Atkins, Op. Cit., Voll. II, p. 205.

(٩٢) Demetrius, Op. Cit., 190 - 208.

(٩٣) Ibid., 191 - 222.

(٩٤) Ibid., 224.

(٩٥) Ibid., 227.

(٩٦) Ibid., 228.

(٩٧) Ibid., 229.

ملائمة للرسائل، فليس هناك ما يدعو لمناقشة علوم المنطق أو العلوم الطبيعية. إن جمال الرسالة يكمن في المشاعر الطيبة والأحاسيس اللطيفة التي تعبر عنها. من الممكن الاستشهاد بأقوال القدماء أو بالحكم المأثورة. ذلك هو النوع الوحيد من الحكمة التي تحتويها الرسالة لأن الحكم المأثورة وأقوال القدماء هي نوع من أنواع الحكمة الشعبية. إن كاتب الرسالة الذي يشرح موضوعات عامة ويفرض عليك نوعاً معيناً من الحياة إنما هو لا يتحدث إلي صديق بل يلقي عليك بعض المواعظ. من فوق منصة الآلهة^(٩٨). إن الرسائل التي تكتب إلي المدن أو إلي أصحاب النفوذ يكون أسلوبها أكثر رقياً لكنها مع ذلك لا يجب أن تصبح مقالات مثل رسائل أرسطو إلي الاسكندر، أو رسائل أفلاطون إلي أصدقاء ديون^(٩٩). وختاماً لهذه المناقشة يري ديمتريوس أن أسلوب الرسائل يجب أنه يكون مزيجاً من السهولة والرشاقة^(١٠٠).

إن هذه المناقشة لأسلوب الرسائل هي الوحيدة من نوعها في النصوص التي وصلتنا، ذلك بالرغم من أن كتابة الرسائل كانت قد أصبحت منذ عصور مبكرة نوعاً معترفاً به من الأنواع الأدبية ليس فقط بالنسبة لكتابة الرسائل الحقيقية بل أيضاً الرسائل الخيالية التي تكتبها شخصيات ذات مقام رفيع. يبدو أن ديمتريوس يفكر في الرسائل الحقيقية وإن كانت مبادئه يمكن تطبيقها في كتابة الرسائل الأخرى. إن كتابة الرسائل كنوع من أنواع الأدب - سواء الرسائل الحقيقية أو الخيالية - قد يرجع تاريخ نشأته إلي القرن الرابع وربما أيضاً الخامس قبل الميلاد. فقد ربط ديونوسيوس هاليكارناسيوس في الفصل الأول من مقاله بعنوان ليسيئاس بين عروض الخطباء ونوع كتابة الرسائل الأدبي. فإن كان ليسيئاس قد عاش فيما بين عامي ٤٥٩ و ٣٨٠ ق.م فإن من الممكن الاعتقاد أن كتابة الرسائل كنوع أدبي يمكن أن يرجع تاريخها إلي أواخر القرن الخامس ق.م^(١٠١).

ينتقل ديمتريوس إلي مناقشة فقدان عنصر التشويق وهو النقيصة التي تجاور الأسلوب البسيط. قد يكون السبب في ظهور هذه النقيصة هو التفكير الأجرد أو

Ibid., 232. (٩٨)

Ibid., 334. (٩٩)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 208. (١٠٠)

Grube, Greek And Roman Critics, pp. 117 sqq. (١٠١)

المفردات الفقيرة والجافة أو تركيب الكلمات في جمل متناهية في القصر أو النهايات المفاجئة التي تأتي قبل أوانها^(١٠٢).

ينتقل ديمتريوس بعد ذلك إلى مناقشة الأسلوب الرابع والأخير وهو الأسلوب المفتعل. يمكن هنا ملاحظة أنه يشترك في بعض صفاته مع الأسلوب الراقى. يعترف ديمتريوس في بداية المناقشة أن المفردات في كل منهما تكاد تكون متشابهة وإن كانت مستعملة بقصد مختلف. يضرب ديمتريوس بعض الأمثلة، نلاحظ منها أن هناك اختلافات واضحة وإن الأسلوب الراقى لا يكون بالضرورة أسلوباً مفتعلاً. فالافتعال في الأسلوب الرابع مفاجئ وأكثر عنفاً. إنه يثير توتراً عاطفياً شديداً. وليس من الغريب أن يسوق ديمتريوس هنا عدداً من الأمثلة من خطب ديموسثينيس بينما لا يفعل نفس الشيء عند مناقشته للأساليب الثلاثة الأخرى. إن الاختلاف الرئيسي هو أن الافتعال يتطلب الإيجاز والإحكام في تكوين الجمل. فالمطلوب هنا جمل قصيرة بلا أفعال بدلاً من الجمل التي تحتوي على أفعال، لأن التطويل يدمر العنف، وحتى في حالة استخدام الجمل المدورة وفي حالة أن يكون تتابع الجمل المدورة مفتعلاً فإنه يجب أن تكون الجمل قصيرة أي لا تزيد عن جملتين وأن تكون ذوات نهايات واضحة محددة. ويجب تحاشي الحيل الخطابية مثل الطباق والجناس والجمل المتوازنة لأن كل ذلك يتعارض مع العواطف الجارفة، أما المزج غير المتألف للأصوات والتقاء الحرفين المتحركين وترتيب الكلمات المهزوز المفتعل وغير الطبيعي وغياب أدوات الربط - إن كل ذلك يساهم في التعبير عن الافتعال الذي يتطلب إلقاءً هستيرياً^(١٠٣). ثم ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة الخشونة وهي النقيضة التي تجاور الأسلوب المفتعل. قد تكمن في خشونة الموضوع ذاته مثل ذكر أشياء لا يجب ذكرها أو في ترتيب الكلمات المهزوز والمضحك أو في مفردات غير مناسبة ذوات ذوق غير سليم^(١٠٤).

تلك كانت المعالم الرئيسية للمقال الشيق الذي وصلنا تحت عنوان عن الأسلوب. إن مؤلفة ليس عبقرية، لكنه دارس مثقف علي علم ومعرفة تامة بالأدب الأغريقي سواء كان أدباً كلاسيكياً أو سكندرياً. إنه يكشف عن حيادية الناقد ويقدم بعض المصطلحات الفنية في مجال النقد الأغريقي. إنه ليس فيلسوفاً، لكنه أيضاً

(١٠٢) Demetrius., Op. Cit., 236 - 9.

(١٠٣) I bid., 241 - 251.

(١٠٤) I bid., 302 - 304.

ليس مجرد معلم للخطابة. إن جلَّ اهتمامه بالأدب وليس بالإجراءات القضائية أو القضايا أو المنازعات. إن مقاله يسمى حقاً بحثاً في نظرية الأدب والنقد. إنه ليس مجرد ناقل عن غيره أو مجرد مقتبس من مصادر غير معروفة. إنه يعرف أرسطو وثيوفراستوس معرفة تامة. يتمتع باستقلال في التفكير، ويحتي نقاط ضعفه فهي خاصة به شخصياً فهو لا يقع في خطأ وقع فيه غيره من قبل. لا يقلل من شأنه الاستشهاد بمقتطفات من أعمال غيره. إن هذه الطريقة موجودة عند جميع النقاد في العصور القديمة علي مدي القرون المتتالية حتي لونغينوس. إذا كان تاريخ كتابة المقال يرجع إلي أوائل العصر الهيلينستي وقبل عام ١٠٠ ق.م. فإنه بذلك يصبح ذا أهمية بالغة. إنه بذلك يكون النص النقدي الوحيد الذي وصلنا في الفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول قبل الميلاد^(١٠٥).

هناك سببان يجعلان بعض النقاد يرفضون الرأي التقليدي الذي ينسب تأليف مقال عن الأسلوب إلي ديمتريوس الفاليري^(١٠٦). السبب الأول هو ما يرويهِ ديوجينيس لائرتيوس نقلاً عن هرميبوس Hermippus إذ يقول إن بطليموس فيلادلفوس عندما تولي الحكم نفي الفاليري - الذي عارض توليه الحكم - إلي الريف تحت الحراسة حيث عاش في وهن وبأس^(١٠٧). لقد عضت أفعي يده أثناء نومه فمات. يشير شيشرون إلي أن ديمتريوس كان واحداً من هؤلاء الذين ماتوا بسبب عدائهم للحاكم^(١٠٨). إن كلتي الروايتين تشيران إلي أنه مات مقتولاً ربما بعد عام ٢٨٣ ق.م. بقليل. هذا من ناحية الدليل الخارجي. أما من ناحية الدليل الداخلي فهناك إشارات تدفع إلي الاعتقاد أن المقال لم يكن قد كتب قبل عام ٢٧٥ ق.م. علي أسوأ الفروض. السبب الثاني هو أن المقال ليس مكتوباً باللهجة الأتيكية بالرغم من وجود بعض التركيبات الأتيكية المقصودة، لكنه مكتوب بلهجة أغريقية قريبة من اللهجة العامية Koiné وليس من المعقول أن ديمتريوس الفاليري الأثيني

Rhy Roherts, Demetrius, On Style, pp. 257 sqq. (١٠٥)

(١٠٦) لمناقشة هذه النقطة أنظر علي سبيل المثال :

Gooled, A Greek Professional Circle in Rome, pp. 168 - 192; Rist, Demetrius, The Stylist and Artemon The Compiler, pp.2 - 8; Grube, The Date of Demetrius On Style, pp. 294 - 302.

Diog. Laert., 5, 58. (١٠٧)

Cicero, pro Rabio Postume, 9, 23. (١٠٨)

وصديق ثيوفراستوس يكتب بمثل هذه اللهجة الأغريقية حتي بعد أن يقيم لفترة ثلاثين عاماً في الإسكندرية.

إن الدارسين الذين يرون أن القرن الأول قبل الميلاد أو ما بعده هو تاريخ مناسب لتأليف هذا المقال يعتمدون اعتماداً ملحوظاً علي اللغة المستخدمة في الكتابة^(١٠٩) . ولقد لاحظوا وجود عدد من الكلمات والتعبيرات التي لا ترد في أي عمل أدبي آخر قبل العصور الرومانية . لكن هذا الرأي مردود وغير مقنع ، لأنه لم تصلنا أية نصوص يمكن مقارنتها بنص المقال موضوع المناقشة . لذلك فلدينا فكرة غير كاملة عن كيفية كتابة اللغة الأغريقية في الإسكندرية أثناء القرن الثالث قبل الميلاد . إن موضوع المقال غامض وفلي للغاية ويتطلب فحص عدد ضخم من الكلمات والتعبيرات . قد يكون مثل ذلك الفحص دليلاً علي أن الاعتماد علي الدراسة اللغوية للمقال في أرجاع تاريخ كتابته إلي عصر متأخر شيء مضلل أكثر منه هاد . إن من يعتقدون في تاريخ مبكر للمقال يعتمدون علي مجموعة من الملاحظات : أن موقف مؤلف المقال من أرسطو يختلف عن موقف نقاد القرن الأول قبل الميلاد وما بعده . وكذلك موقفه من ديموستليس الذي كان يعتبر في القرون المتأخرة مثلاً طيباً لكل أنواع الأساليب . يبدو المؤلف علي علاقة حميمة بالأشخاص والأحداث التي تنتمي إلي أواخر القرن الرابع والثالث الأول من القرن الثالث وهو الشيء الذي يجعله منسجماً مع التقليد الشفهي أكثر من التقليد المكتوب ، كما أن الإشارات إلي المعاصرين شيء طبيعي للغاية في دائرة متأدية دراسة مناقشة مثلاً نري داخل مكتبه الموسيون أو حوله . هناك بعض النقاط المتصلة بنظريات ديمتريوس الفاليري عن الأساليب التي تكشف عن معرفة به أو بأعماله . بالإضافة إلي ذلك فإن هناك احتمالاً كبيراً في أن فيلوديموس Philodemus في القرن الأول قبل الميلاد ، كان علي معرفة بالمقال وأنه كان يعتقد أن مؤلفه ديمتريوس الفاليري . هناك ملاحظات أخرى مختلفة . يبدو مؤلف المقال ديمتريوس غير مدرك تماماً للمشاكل التي شغلت النقاد مثل ديونوسيوس هاليكارناسوس وشيشرون وهوراتيوس في القرن الأول قبل الميلاد . فليس هناك أية إشارة إلي الظاهرة الآسيوية Asianism والظاهرة الأتيكية Atticism أو إلي كل من نظرية القياس Analogy ونظرية اللاقياس Anomaly أو المحاكاة الخطابية أو تعليم الخطيب ، لكن المنهج النقدي المتبع بسيط للغاية . لكل هذه الملاحظات مجتمعة يري بعض

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 198 sqq. (١٠٩)

الدارسين أن تاريخ كتابة مقال عن الأسلوب يرجع إلى عام ٢٧٠ ق.م. تقريباً وأنه ينتمي إلى العصر الكلاسيكي وليس إلى العصر السكندري. ولهذا السبب فضلنا مناقشته قبل أن ندخل في دراسة النقد الأدبي في عصر الاسكندرية.

عصر الاسكندرية :

بحلول عام ٣٠٠ ق.م. لم تعد أثينا مركزاً للحياة الثقافية. في أثناء القرنين التاليين حل محلها مراكز ثقافية جديدة حيث يمكن القول إن الثقافة الهيلينية قد اتخذت شكلاً معقداً (١١٠) حدث ذلك أولاً في الإسكندرية عاصمة البطالمة ثم بعد ذلك في برجاموم حيث يمكن القول إن الفن الأغريقي قد أነع من جديد. حدث نفس الشيء تقريباً في بعض الدويلات الأخرى مثل أنطاكيا وسيراكوز ورودوس وهاليكارناسوس وثارسوس وإفيسوس وفي كل مكان آخر كان الأغريق قد أنشأوا فيه مستعمرات وغرسوا في تربته بذور الثقافة الأغريقية. هكذا نشأ عالم جديد تطورت فيه الثقافة الهيلينية وظهرت فيه اهتمامات فكرية في مجال الدراسات الأدبية والعلوم، تلك الاهتمامات التي تبناها ومهد أمامها كل السبل الأمراء والحكام وشجعوا إنشاء المكتبات في الاسكندرية وبرجاموم وغيرها. كان من أهم أهداف ذلك الحفاظ على الثقافة القديمة، وفي الاسكندرية علي وجه الخصوص كرس رهنط كبير من الدارسين حياتهم للنشر وشرح نصوص هوميروس والكتاب الأغريق الأوائل. إن ذلك يحدد مولد التحقيقات النصية والدراسات اللغوية بوجه عام. فلقد ظهر في ذلك العصر النحويون الذين وضعوا نظريات في علم اللغة والشرح الذين طبقوا تلك النظريات على النصوص الأدبية المبكرة. لقد ازدهر العلم في نفس الوقت وحقق العلماء - مثل يوكليد Euclid وأرشميديس Archimedes وإراتوستينيس Eratosthenes - نجاحاً باهراً في مجال البحث العلمي. كما كان هناك أيضاً تطور في مجال التاريخ، ظهر مزيد من الاهتمام بالصدق التاريخي والنظرة الشاملة، كما ظهر مفهوم جديد للدراسات التاريخية عند المؤرخ بوليبيوس Polybius. من ناحية أخرى اختفي تقريباً ذلك الاهتمام الشديد بالفلسفة وتقلصت الدراسات في مجال الخطابة. لم يعد الأغريق في ذلك الوقت شغوفين بالدراسات السياسية أو الميتافيزيقية بل بحثوا عن عقائد جديدة للفلسفة العقلية وتقاربت ميولهم مع عقائد المفكرين الرواقيين والأبيقوريين. بالإضافة إلى ذلك فإن تقلص الأهمية السياسية للخطابة أدّى إلى تدهور دراسة الخطابة نفسها. لقد كانت الخطابة في

ذلك الوقت مازالت عنصراً أولاً في المنظومة التعليمية، لكنها انفصلت عن الحياة فأصبحت مجرد عملية آلية ودراسة لمصطلحات غير ذات معني وقوانين غير ذات فائدة. كما لم يكن هناك أيضاً تطورات مطلوبة في مجال الأدب. لأن الثقافة عندما لا تصبح ذات شخصية قومية بل ذات شخصية دولية فإنها تصبح في حاجة إلى أدوات فنية جديدة وموضوعات جديدة. لذا فإننا نلاحظ في الأعمال الرئيسية لشعراء الاسكندرية علي وجه الخصوص صوراً وخبرات تختلف في خصائصها عما انتجه الأغريق في العصور المبكرة.

إن ندرة النصوص التي وصلتنا من القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد تشكل صعوبة بالغة في دراسة علم الأساليب ونظرية الأدب. لكننا قد نستطيع أن نتتبع آثار ظهور بعض التطورات الهامة مثل ظهور الأسلوب الآسيوي وازدهار الدراسات الأدبية في معبد الموسيات (الموسيون)^(١١١) بالأسكندرية واكتشاف بعض المبادئ النقدية وموقف بعض المدارس الفلسفية بوجه عام تجاه الأدب والخطابة وانبعثات تعليم الخطابة في القرنين الثاني والأول قبل الميلاد وذلك عن طريق دراسة الإشارات الواردة عند بعض المؤلفين اللاحقين أو من الشروح والتعليقات Scholica التي وصلت إلينا في المخطوطات التي يرجع تاريخها إلى حقبة لاحقة^(١١٢). هذا بالإضافة إلى بعض ما وصلنا من أعمال مبتورة مشوهة للمؤلف فيلوديموس Philodemus.

ظهور الأسلوب الآسيوي

نتيجة لفتوحات الإسكندر الأكبر انتشرت لغة الأغريق جنباً إلى جنب مع الأفكار والخبرة الأغريقية في جميع أنحاء الشرق الأوسط حتي أصبحت اللغة الأغريقية هي اللغة الشعبية Koinê التي يتحدث بها كل سكان هذه المناطق. بمرور الزمن فقدت اللغة الأغريقية بعض مظاهر الدقة والرفعة حتي أصبحت في أبسط صورة من صورها والتي نجدها الآن في نصوص العهد الجديد. لكن في نفس الوقت ظهر أسلوب أكثر أناقة وأقل إيجازاً من الناحية البلاغية والذي أصبح يعرف فيما بعد بالأسلوب الآسيوي^(١١٣). ربما لم تكن الصفة «آسيوي» تستخدم في

(١١١) معبد الموسيات وهو ما اعتاد أغلب الدارسين على الإشارة إليه بلفظ «متحف» μουσείον

(١١٢) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 122 sqq.

(١١٣) Atkins, Op. Cit., Vol. I, p. 167.

ذلك الوقت للإشارة إلى ذلك الأسلوب، لكن من المؤكد أن المفاضلة بين الأسلوب الأتيقي والأسلوب الآسيوي يرجع تاريخ ظهورها إلى القرن الأول قبل الميلاد^(١١٤) وإن كان وجودها الفعلي قد سبق ذلك التاريخ بفترة طويلة. يقول الخطيب الروماني شيشرون إن الفصاحة قد خرجت من بيرايوس لتنتشر في جميع الجزر وفي كل أنحاء آسيا. لقد اختلطت بوسائل حياتيه مختلفة وفقدت الوقار الحميد للبلاغة الأتيقية، كما فقدت أيضا القدرة على الحديث الجيد. ثم ظهر هؤلاء الخطباء، الآسيويون الذين يفتقد أسلوبهم الإيجاز ويتصف بالإسهاب الزائد عن الحد، وبالرغم من ذلك فإن ذلك الإسهاب وعدم الدقة اللذين يميزانه يجب ألا نحتقرهما. أما أهل رودوس فقد ظلوا أكثر تعقلاً وأقرب إلى الخطباء الأتيقيين^(١١٥). يقول شيشرون في مكان آخر إن أي مثقف أثيني سوف يسمو بسهولة فائقة على أكثر الآسيويين ثقافة ليس في اختياره الكلمات بقدر الطريقة التي يستخدمها في النطق بتلك الكلمات، إنها ليست مسألة حديث مبهج^(١١٦). بعد شيشرون بقرن من الزمان تقريباً يقول كوينتيليانوس إن بعض الناس تتبعوا ظهور الأسلوب الآسيوي فوجدوا أنه مع انتشار الأغريق في كل مكان أصبح الآسيويون شغوفين بتحقيق الشهرة في مجال الخطابة قبل أن يصبحوا قادرين على استيعاب اللغة الأغريقية والقدرة على تكوين جمل مفيدة لأنهم كانوا لا يوفقون في اختيار الكلمات، ثم تمادوا بعد ذلك في الكتابة بنفس الأسلوب^(١١٧). لكن كوينتيليانوس نفسه يرى أن سبب الاختلافات في الأسلوب يرجع إلى الاختلافات في الذوق. يرى كوينتيليانوس أن الأثينيين كانوا ذوي ذوق سليم ومهذبين لدرجة أنهم لم يطبقوا استخدام الجمل المسهبة بينما كان الآسيويون متبجحين ذوي ميول مظهرية لدرجة أنهم كانوا شغوفين باستخدام لغة مليئة بالغرور والتظاهر. مهما تكن الأسباب فإن من الواضح أن الأسلوب الآسيوي كان يتصف بالأناقة والإسهاب. لعل ذلك التدهور قد حدث تدريجياً وببطء لكن من المرجح أنه قد بدأ قبل نهاية القرن الرابع قبل الميلاد إذ أن شيشرون يشير إلى أسلوب ديمتريوس الفاليري على أنه لم يعد أسلوباً أتيقياً خالصاً. بالإضافة إلى ذلك فإن كل المدن تربط بين الأسلوب الآسيوي وهيجسياس Hegesias المغنيسي الذي ازدهر في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد تقريباً. لم

(١١٤) Wilamowitz, Assianismus und Atticismus, pp. 1 - 52.

(١١٥) Cicero, Brutus, 13, 51.

(١١٦) Idem. De Oratore, 3, 11, 43.

(١١٧) Quintilian, 12, 10, 16.

يمتدحه النقاد بل اتهمه الجميع بفساد الذوق، وعابوا عليه تقسيم الجملة الواحدة إلى جمل قصيرة واستخدام كلمات غير ضرورية ليستكمل الإيقاع وأن نتيجة ذلك هو ظهور كتاباته في هيئة أبيات شعر قصيرة متعاقبة^(١١٨). من الواضح في جميع الأحوال أن الأسلوب الأسويي يرجع ظهوره إلى العصر الهيلينستي المبكر، وأنه واصل مراحل ازدهاره حتي أصبح أثناء القرن الأول مصدر قلق وذعر بالنسبة للنقاد الأغريق والرومان علي حد سواء.

الدراسات الكلاسيكية ومكتبة الاسكندرية :

أثناء ذلك العصر أنشئت مكتبة الاسكندرية في عام ٢٨٥ ق.م. لقد ازدهرت بفضل رعاية الحكام المسئولين، وسرعان ما أصبحت مركزا للدراسات الأدبية الأغريقية التي قيل إنها نشأت مع نشأة المكتبة. لقد فكر ملوك مصر البطلمية وقرروا جمع أفضل المخطوطات التي تحتوي علي أعمال الكتاب الأغريق الكبار، وعهدوا بها إلي أعظم الدارسين في العالم الأغريقي في ذلك الوقت. وأصدروا توجيهاتهم بتحقيق تلك المخطوطات ونشرها محققة تحقيقاً دقيقاً وتصنيفها وفهرستها. أصبحت هذه الفهارس فيما بعد المصدر الرئيسي لدراسة التاريخ الحقيقي للتراث الأغريقي.

تمثل السنوات الأولى بعد إنشاء الموسيون العصر الذهبي للأدب السكندري الأغريقي. إنه عصر كاليماخوس Callimachus وثيروكريتوس Theocritus وأبولونيوس الرودسي. فالأدب السكندري يقوم علي الدراسة والثقافة وكان له تأثير كبير علي الشعراء الرومان فيما بعد. لكنه في نفس الوقت لم يحظ بنفس الإهتمام الذي حظي به الأدب الأغريقي في العصور الكلاسيكية بالنسبة إلي الأجيال التي جاءت بعد العصر الروماني. وصلتنا ملحمة أبولونيوس الرودسي، كما وصلتنا بعض أعمال ثيوكريتوس المعروفة بالـ idylls، كما وصلنا أيضاً قدر لا بأس به من شذرات تحوي أشعار كاليماخوس. لكن لم يصلنا أكثر من ذلك إلا القليل. أما الأعمال النثرية التي تنتمي إلي ذلك العصر فلم يصلنا منها شيء، وكذلك لم يصلنا أيضاً الأعمال العظيمة التي قام بها الدارسون في مجال الدراسات الأدبية. ومع ذلك يمكن استنتاج بصعوبة فائقة بعض المبادئ النقدية التي ظهرت في ذلك العصر من الإشارات المبتورة والمشوهة التي وصلتنا ضمن الشروح والتعليقات

(١١٨) Cicero, De Oratore, 69, 230, 67, 226; Dion. Hal., Composition, 18.

العصر من الإشارات المبتورة والمشوهة التي وصلتنا ضمن الشروح والتعليقات Scholia التي دونها الناشر الأغريق علي جوانب المخطوطات التي وصلتنا أثناء القرون التالية . من هذه الشروح والتعليقات التي دونها نقاد عصر الاسكندرية يمكن أن نستخرج بعض المبادئ وإن كانت هذه التعليقات قد وصلتنا مشوهة أو مختصرة أو مشوشة وبدون أسماء المعلقين أو الشراح في أغلب الأحيان . إن أهم التعليقات في هذا المجال هي التعليقات الخاصة بملاحم هوميروس التي حاول بعض الدارسين إعادة نشرها بالاهتمام بما جاء عند بعض النقاد اللاحقين مثل يوستاثيوس Eustathius الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي والذي حفظ لنا بعض المعلومات القيمة عن الدراسات الأدبية في عصر الاسكندرية .

إذا حاولنا تتبع المراحل التي مر بها النقد الأدبي في عصر الاسكندرية فسوف نجد أنه منذ نشأته قد مر بتطورات تدريجية للمناهج النقدية حتي وصلت قمة نضوجها عند أريستوفانيس البيزنطي الذي أصبح المسئول الأول عن مكتبه الاسكندرية في عام ١٨٠ ق.م .

زنودوتوس

كان أول مسئول عن المكتبة زنودوتوس Zenodotus (٣٢٥ - ٢٣٤ ق.م) ، وهو أيضا الناشر السكندري الأول لملاحم هوميروس^(١١٩) . تمادي زنودوتوس في «الحذف» بل إنه يعتبر مبتكر هذه العملية ووضع علامات أمام الأبيات التي رأي ضرورة حذفها^(١٢٠) . فعل ذلك في بعض المواقع لأسباب غير موضوعية مما جعل من السهل عدم قبول رأيه . فعلي سبيل المثال رأي حذف حديث ناوسيكّا إلي وصيافتها - عند ظهور أودوسيوس بعد أن اغتسل وتجميل بمعونة الربة أثينة - إذ تعرب عن رغبتها في اتخاذ مثل ذلك الرجل زوجاً لها^(١٢١) . رأي زنودوتوس أن ذلك الحديث لا يليق بعذراء^(١٢٢) . كما أنه يرفض أيضا الإهانات الشديدة التي يوجهها أخيليوس إلي أجاممنون قبل أن يقسم أنه سوف ينسحب من ميدان القتال . رأي زنودوتوس أن ذلك لا يليق بسلوك الأبطال^(١٢٣) . لكن مما يحسب له هو أنه

(١١٩) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 186 sqq.

(١٢٠) Labarbe, L'Homère de Platon, pp. 409 sqq.

(١٢١) Hom. Il., VI, 240.

(١٢٢) Plutarch, De Aud. Poet., 27c.

(١٢٣) Lehrs, De Atristarchi Studiis Homericis, 29.

وضع علامات أمام الأبيات التي يرفضها دون أن يحذفها من النص الأصلي كما يفعل بعض الناشرين المعاصرين . إنه يعبر عن رفضه لكنه لا يحذف . ولقد وافقه بعض من جاء بعده من النقاد علي رأيه في بعض ما يرفضه . نجد أريستوفانيس البيزنطي وأريستارخوس العظيم علي سبيل المثال يوافقانه في حذف العبارات التي تعبر عن رغبة أخيلئوس الوحشية - عند إرسال صديقه باتروكلوس بدلاً منه إلي ميدان القتال - حيث يعلن أنه لن يبقئ علي وجه الأرض طروادي أو إغريقئ واحد وأنهما (أخيلئوس وباتروكلوس) وحدهما سوف يحوان طروادة من علي سطح الأرض^(١٢٤) . يقول النقاد السكندريون إن هذه الأبيات قد أضيفت بواسطة أشخاص إدعوا وجود فقرات تشير إلي الشذوذ الجنسي وأن باتروكلوس كان معشوق أخيلئوس^(١٢٥) . إنه رأي بعيد عن الصواب ، فليس في الأبيات المرفوضة ما يوحي بذلك . ولعل ذلك أصدق مثال للنقاد المتزمتين الذين يستنتجون من النص شيئاً غير موجود سوي في أذهانهم .

لم يكن نقد زنودوتوس من ذلك النوع فقط ، بل إنه يحتوي ، علي قدر كبير من النقد اللغوي . لكنه يكشف أيضا عن فقدان قدر كبير من الحس التاريخي إذا ما قيس بالمقاييس النقدية اللاحقة . لعل ذلك هو الذي دفع تيمون فليوس Timon Phlius عندما سؤل أين يوجد نص جيد لهوميروس فأجاب أنه من الضروري البحث عن نص لم يكن قد صححه النقاد^(١٢٦) . بالرغم من ذلك فإن ما فعله زنودوتوس في مجال النقد الأدبي يعتبر خطوة عظيمة إلي الأمام ، فلقد كان تحقيق نص هوميروي ونشره عملاً يتطلب مجهوداً شاقاً . ولقد صحح زنودوتوس علي الأقل ما جاء عند زويلوس^(١٢٧) وغيره من النقاد السابقين .

كاليماخوس

ثاني عظماء نقاد مدرسة الاسكندرية هو كاليماخوس Callimachus (٣١٠ - ٢٤٠ ق .م . تقريباً) . لم يكن في فترة من الفترات مسئولاً رسمياً عن المكتبة ، لكنه كان مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالموسيئون . كان كاليماخوس ناقداً أدبياً وشاعراً في نفس الوقت^(١٢٨) . كان يعبر من وقت لآخر في أشعاره عن أفكار أدبية كانت سمة من سمات عصره . أهم أعماله قائمة ضخمة - تعرف بعنوان المذكرات أو

(١٢٤) Hom., Il., XVI, 97 - 100.

(١٢٥) Roemer, Aristarchs Athetezen, p. 61.

(١٢٦) Diog. Laert., 9, 113.

(١٢٧) أنظر ص ١٥٣ أعلاه.

(١٢٨) Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 181 sqq.

Πίνakes - تضم كل الكتاب الأغريق في العصر الكلاسيكي . إعتد في إعداد هذه القائمة بدون شك علي قوائم المكتبة الضخمة . ربما كانت هذه القائمة مطابقة في أجزائها المختلفة للأنواع الأدبية الرئيسية . كان يتحدث عن كل فئة من الكتاب المختلفين تحت عنوان يحمل اسم أحد الأنواع الأدبية المختلفة مثل تراجيديا ، كوميديا ، فلسفة ، طب إلخ مع تفاصيل عن حياة كل كاتب وقائمة بأعماله مع التفرقة بين ما هو فعلاً من تأليف الكاتب أو ما هو مشكوك في نسبته إليه . كما كان يناقش بإيجاز كل عمل من تلك الأعمال (١٢٩) . كانت هذه القائمة منجم معلومات اعتمد عليها دارسون كثيرون لاحقون في أعمالهم النقدية . إن ما قام به كاليماخوس يعتبر أول محاولة لكتابة تاريخ الأدب الأغريقي الكلاسيكي (١٣٠) .

علينا أن نبحث في أشعار كاليماخوس كي نجد بعض الملاحظات العابرة التي تعكس أذواق الكتاب في عصره ، إذ أن كاليماخوس كان - فيما يبدو - يشغل مكانة سامية بين أعضاء الموسييون وكان الجميع ينظرون إليه كعميد غير رسمي للدراسات الأدبية . من المعروف أن الأدب الأغريقي في عصر الاسكندرية لم يكن بأي حال من الأحوال أدباً شعبياً إذ أن كتابه كانوا غير أغريق يعيشون علي أرض مصر ، يكتبون بلغة ملوكهم التي هي غير لغتهم ، يعيشون بمعزل عن أفراد الشعب . كان الأدب السكندري أدب المثقفين ، يكتبه رجال مثقفون من أجل رجال مثقفين ، كانوا مدركين تماماً لقيمة المنجزات العظيمة التي حققها العظماء الذين جاءوا قبلهم ، كما كانوا مدركين أيضاً أنهم غير قادرين علي منافستهم في مجال الأدب . من هنا ظهر ميل أدباء الاسكندرية إلي تكوين ما يعرف «بورشة عمل» لتعويضهم عما يفتقدونه من موهبة . من هنا أيضاً ظهر ميلهم نحو كتابة الأنواع الأدبية ذات الحجم الصغير مثل الترنيمة والابجراما والشعر الرعوي والغنائي والمليحة . من هنا أيضاً ظهرت رغبتهم في مديح زملائهم الذين يعرفونهم واحتقارهم لجماهير الشعب الذين لا يعرفون ولا يفهمون . إن مثل ذلك النوع من الأدب لن يكون هدفه التثقيف أو التعليم بل التسلية والترفيه . إن المفهوم الكلاسيكي «للشاعر - المعلم» وجد معارضة في عصر الاسكندرية . إن ما جاء عند كاليماخوس من ملاحظات نقدية يجب أن يدرس في ضوء تلك الظروف .

Marau, Les Listes Anciens, p. 221. (١٢٩)

Pfeiffer, Callimachus, frag. 429 - 456. (١٣٠)

ينصح كاليماخوس الشعراء الصاعدين ألا يسيروا في الطرق الطويلة التي امتلأت بالعجلات الكثيرة والمارة الكثيرين، بل عليهم أن يبحثوا عن أساليب أدبية خاصة بهم^(١٢١). يقول كاليماخوس مقولته الشهيرة : الكتاب الكبير شر عظيم μέγα βιβλίον μέγα κακόν^(١٢٢). فإذا دققنا النظر فيما سبق من نصائح كاليماخوس التي تعكس ميل الأدباء في العصر السكندري يتضح أن الاتجاه السائد حينذاك كان يفضل أنواع الأدب القصيرة ويعارض أية محاولة لكتابة أنواع أدبية طويلة مثل الملحمة وربما أيضا التراجيديا. كانت هذه النصيحة موجهة فقط إلي من يريد أن يؤلف عملاً أدبياً مبتكراً وليس إلي من يعمل في مجال الدراسات الأدبية أو في مجال العلوم. وحتى في مجال الأعمال الأدبية المبتكرة فيبدو أنه كان هناك من لم يقبل نصيحته. فلقد ظهرت تراجيديات كثيرة في ذلك العصر. كما أن أبولونيوس الرودوسي قد تجاهل نصيحة كاليماخوس ونظم في عام ٢٤٢ ق.م. تقريباً ملحمة الشهيرة التي تحمل عنوان رحلة السفينة أرجو Argonautica والتي يدور موضوعها حول قصة الحصول علي الفروة الذهبية^(١٢٣). كتبها في أربعة كتب طويلة. وبذلك فقد أغضب كاليماخوس وقامت بينهما عداوة شديدة^(١٢٤). قام كاليماخوس بطرد أبولونيوس الرودوسي وأرغمه علي اللجوء إلي جزيرة رودوس والبقاء هناك بضع سنوات. لكن الزمن قد انتقم للأديب الشاب، فبعد موت كاليماخوس، عاد أبولونيوس إلي الاسكندرية وشغل منصب المسئول الأول عن المكتبة وهو المنصب الذي لم يشغله كاليماخوس طول حياته. بالإضافة إلي ذلك فقد حفظ التاريخ ملحمة أبولونيوس الرودوسي فوصلتنا كاملة. لم يكن أبولونيوس الوحيد الذي عارض فكرة كاليماخوس بل وصلتنا شذرة بردية تحوي قائمة لبعض معارضيه ومن بينهم براكسيفانيس Praxiphanes المشائي الذي قيل إنه ألف كتاباً ضده وشخص آخر يدعي نيوبتوليموس Neoptolemus الذي ينتقده فيلوديموس في أحد مؤلفاته^(١٢٥). لقد رأي نيوبتوليموس أن الشعر لا يجب أن يدخل البهجة في نفس القارئ ويدغدغ عواطفه فقط بل لابد أن يكون ذا نفع بالنسبة إليه أيضاً. وقيل عنه أيضاً إنه أول من توصل إلي التركيبة الثلاثية التي ظهرت فيما بعد عند الكتاب المتأخرين والنحويين والتي توجد أيضاً في قصيدة فن الشعر

Frag. I, 25 - 30 (Pfeiffer) (١٢١)

Athenaeus, 72 a. (١٢٢)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 177 sqq. (١٢٣)

Pfeiffer, Op. Cit., Vol. II, pp. xii - xiii. (١٢٤)

Atkins, Op. Cit., Vol. I, pp. 170 sqq. (١٢٥)

لهوراتيوس . إن التركيبة الثلاثية هي برنامج نقدي يميز بين ثلاثة جوانب في مجال الشعر : القصيدة *Poiesis* والشعر *Poïma* والشاعر *Poietēs* في الأولي تتم مناقشة النواحي الفنية وفي الثانية الموضوع وفي الثالثة مساوئ ومحاسن الشاعر . يهاجم فيلوديموس هذا البرنامج النقدي بشدة ويتهمة بأنه مناف للعقل . لكن لا يجب أن نأخذ برأي فيلوديموس بدون مناقشة ، وإن كان فيلوديموس لا يعطينا معلومات واضحة عن الشعراء أو موضوعاتهم أو يوضح رأيه كما يظهر فيما بعد عند هوراتيوس . كما أن هناك ما يرجح أن نيوبتوليموس كان يدافع عن نظم قصائد طويلة وأنه كان في صف أبو اللونيوس ضد كاليماخوس (١٢٦) .

إراتوستثنيس

دارس عظيم آخر ومستلول رسمي عن مكتبة الاسكندرية هو إراتوستثنيس (٢٧٦ - ١٩٤ ق.م. تقريباً) . إنه واحد من أنجح الموسوعيين في العالم . أشهر ما كتب هو كتابه المعروف بعنوان جغرافيات *Geographica* ، لكنه كان أيضاً عالماً رياضياً بارزاً وفلكياً ودارساً أدبياً ذا أهمية في عالم الدراسات الأدبية . كان بعض أصدقائه يناودنه بلقب الرياضي الشامل *Pantathlos* بعد أن أثبت لياقة بدنية أثناء اختبارات الرياضيين في أولومبيا . لكن بعض معارفة المستائين من تصرفاته كانوا يطلقون عليه لقب بيتا *Beta* ، ويعنون بذلك أنه بالرغم من تفوقه في جميع الميادين فإنه لم يكن يتقن شيئاً بعينه (١٢٧) . ألف إراتوستثنيس تسعة كتب عن الكوميديا لم يصلنا منها شيء . يبدو أنه لم يكن يتمسك بالتقاليد وأنه كان يستخدم العنف في التعبير عن نفسه . يبدو ذلك واضحاً من بعض ما وصلنا من آرائه . عندما يتحدث كعالم جغرافي عن خط سير الرحلة التي قطعها أودوسيوس أثناء تجواله يقول إن خط سير الرحلة يمكن معرفته إذا أمكن معرفة الخياط الذي أخاط الكيس الذي عبا فيه أياكوس الرياح (١٢٨) . إنه يعتبر أيضاً أن هدف الشعر إدخال البهجة وليس من أجل التثقيف . لقد دفع ذلك الرأي جغرافيا شهيراً عاش بعده بحوالي قرنين من الزمان - سترابون - إلى معارضته والرد عليه في عمله

Brink, Horace On Poetry, pp. 43 - 74; Idem, Callimachus And Aristotle, (١٢٦) pp. 11-26.

Wolfer, Eratosthenes von kyrene als Mathematiker und pilosoph, pp. 36 (١٢٧) sqq.

Atkins, Op. Cit., Vol, I, p. 187. (١٢٨)

الجغرافي الشهير^(١٣٩). يرى إراتوستينيس أن الخبرة بالأمور العسكرية أو الزراعة أو الخطابة غير ذات فائدة بالنسبة إلي الشاعر، وبالطبع لن يرضي النقد عن هذا الرأي. لكن إراتوستينيس قد حاول أن يؤكد صحة رؤية عن طريق دراسة ملاحم هوميروس. فلقد رأى أن هوميروس قد أخطأ في عدة نقاط بما فيها الحديث عن منابع النيل. لعل ذلك يعبر تعبيراً صادقاً عن آراء العصر الكسندري.

أريستوفانيس البيزنطي :

مع حلول القرن الثاني قبل الميلاد نلتقي بعالم آخر من علماء الاسكندرية. إنه أريستوفانيس البيزنطي (٢٥٧ - ١٨٩ ق.م.) الذي اكتسب شهرة واسعة لابتكاره للنبرة الصوتية في اللغة الأغريقية. ابتكر أريستوفانيس البيزنطي النبرات الصوتية للحفاظ علي معالم النطق في اللغة الأغريقية الكلاسيكية والتي كانت علي وشك الاختفاء تماماً، والتي أصبحت مصدر إزعاج لدارسي اللغة الأغريقية في العصور الحديثة والمعاصرة. كما أنه أكد ضرورة وجود علامات الترقيم وجعلها أكثر وضوحاً. إن نسخة هوميروس التي حققها تعتبر رد فعل عملي علي نسخة زنودوتوس التي مارس فيها حرية كاملة في الحذف. هكذا نجد أنه في مجال التحقيق والنشر قد ابتكر نظاماً أكثر اكتمالاً في وضع العلامات النصية التي طورها أريستارخوس بعد ذلك والتي بقيت حتي اليوم في المخطوطات التي وصلتنا. كما حقق ونشر أيضاً أشعار هيسايودوس وبنداروس والشعراء الغنائيين الآخرين. كتب أيضاً عن التراجيديا وعن سميّه الشاعر الكوميدي أريستوفانيس. يعتقد البعض أن المقدمات hypothesis التي تصدر نصوص المسرحيات في المخطوطات التي وصلتنا مأخوذة عنه. إن بعض ما جاء في هذه المقدمات يكشف عن تزمّت أريستوفانيس البيزنطي وصرامته في تحديد الأنواع الأدبية. فعلي سبيل المثال فإنه يعتبر مسرحيتي ألكستيس وأوريستيس ليوريبيديس من النوع الكوميدي وليس التراجيدي، لأن كلا منهما تنتهي نهاية سعيدة. من الواضح أن علماء الاسكندرية كان لديهم نظرية خاصة بالأنواع الأدبية، وربما قد استمر تعريفهم لكل من التراجيديا والكوميديا باقياً إذ استمر الشراح والنحويون يرددونه في صور مبسطة أثناء عصر الامبراطورية الرومانية^(١٤٠). وصلتنا أيضاً من أريستوفانيس البيزنطي

Strabo, I, 2, 3 - 22. (١٣٩)

Mac Mahon, Seven Questions On Aristotle's definitions of Tragedy and Comedy, pp. 105 - 108. (١٤٠)

هزيمة وأن الفعل φοβεισθαι يعني أن يهرب وليس أن يخشى، وأن بعض التركيبات الهوميرية صحيحة بالرغم من أنها تختلف في استخدامها عند الكتاب اللاحقين. لقد أدرك صعوبة الكلمات التي ترد مرة واحدة عند هوميروس ὁπποῦ λεγόμενα وقال إنه يجب تفسيرها وليس حذفها. كما تعرف - مثله في ذلك مثل أرسطو علي بضع أنواع من الاستعارات ولاحظ ولع هوميروس بتشخيص أشياء جامدة^(١٤٦). لقد أشار أيضا إلي أن الاستعارات يجب أن تقوم علي ما هو مرئي ومعروف لا علي ما هو غامض.

نادي أريستارخوس بضرورة تفسير هوميروس في ضوء العادات الاجتماعية التي كانت سائدة في عصره، أي في ضوء العصر البطولي الذي يصفه^(١٤٧). إنه يتفق في ذلك مع أرسطو. إن هذا المبدأ يجب عدم تجاهله في تقويمنا للشخصيات الهوميرية التي تنطق بأقوال وتأتي أعمالا كثيرا قد اعتبره النقاد السكندريون غير لائق. فلقد لاحظ أريستارخوس أن المجتمع الهوميري يصور حياة بسيطة حيث يقوم الأبطال والملوك بأعمال يدوية لا حصر لها، فهم يقودون عجلاتهم بأنفسهم، ويقطعون اللحم لأنفسهم، كما أن الفتاة ناوسिका تغسل ملابس أسرتها علي شاطئ البحر. إن الإصرار علي وضع هذه الاختلافات في الحساب يمثل تقدما محدودا في النظرة التاريخية والتي بدونها يضل النقد الطريق السليم^(١٤٨). يصدق نفس الشيء علي الأفعال والكلمات التي تصدم أخلاقيا مشاعر أفراد جيل لاحق. لقد ذكرنا أن زنودوتوس قد عاب علي ناوسिका أن تعبر عن رغبتها في الزواج من أودوسيوس^(١٤٩). كما فعل نفس الشيء بالنسبة لوالدها الملك أنتينوس لأنه قدمها زوجة لرجل لا يعرف عنه شيئا مؤكدا^(١٥٠). أثار نفس الاعتراض أيضا التقليد الهوميري الذي كان يفرض علي فتيات الأسرة أن يساعدن الضيوف في عملية الاستحمام. كما أن نفس الإحساس بالاعتراض قد أدى إلي تصحيح كلمات تليماخوس حيث يقول : إنني لا أتوقع حدوث ذلك حتي لو شاءت الآلهة أن

(١٤٦) Roemer, Die Homeraeexeigese Aristarchs, p. 16; pp. 179 - 181.

Roemer, Op. Cit., pp. 24 - 26. cf. Arist., Rhet., 1411 b 32 sqq.

Arist., Poet., 1461 a2 and frag. 142-79 (Rose); Roemer, Op. Cit., pp. 185-189.

Atkins, Op. Cit., Vol, I, pp. 188 sqq. (١٤٨)

(١٤٩) أنظر ص ٢٠٦ أعلاه .

Hom., Odys., VII, 311-315; Roemer, Op. Cit, pp. 316 - 337. (١٥٠)

مقولته الشهيرة «يامناندروس، أيتها الحياة، أيكما قلّد الآخر؟» (١٤١). بالإضافة إلى ذلك فقد كان أريستوفانيس البيزنطي نحويّاً معروفاً ألف كتاباً عن القياس analogy حيث يبدو أنه قد حاول أن يضع بعض القواعد القياسية في النحو والتي كان قد رفضها الرواقيون الذين كانوا ينادون بمبدأ اللاقياس anomaly في النحو (١٤٢).

أريستارخوس :

أعظم علماء الاسكندرية دون شك أريستارخوس Aristarchus البيزنطي (٢١٧ - ١٤٥ ق.م). لقد أصبح اسمه علي كل لسان وأثار دهشة الجميع لقدرته البالغة علي أن يصل إلي معرفة ما في ذهن الكاتب (١٤٣). أصبح المسئول الرسمي عن المكتبة في عام ١٨٠ ق.م. في ذلك الوقت كان قد مرّ حوالي قرن من الزمان منذ أن بدأ العمل في تحقيق ونشر التراث الأغريقي الكلاسيكي. كانت مناهج النقد والتعليق والشرح قد تطورت تدريجياً وبلغت درجة قريبة من الكمال. من المرجح أن الفضل الأول في وصول تلك المناهج إلي درجة الكمال يعود إلي أريستارخوس بالرغم من ضآلة حجم الأدلة التي تثبت ذلك. يبدو ذلك واضحاً من الشروح والتعليقات علي ملاحم هوميروس التي وصلتنا - فلقد أصبحت تعليقات أريستارخوس وشروحه التي وردت في نسخته التي حققها ونشرها لهوميروس من أشهر النسخ والتي كان لها تأثير بالغ فيما بعد علي الناشرين لهوميروس. فلقد أبدى أريستارخوس تردداً وتحفظاً في محاولاته لتصحيح النص الهومييري (١٤٤). ربما تكون أعظم إنجازات أريستارخوس مقولته الشهيرة. أن ملاحم هوميروس يجب أن تفسر نفسها بنفسها (١٤٥)، أي أن مقارنة الفقرات المختلفة ببعضها في ملحمته تقدم عوناً لفهم المعني الحقيقي أكثر من الاستشهاد بفقرات من الكتاب اللاحقين وأن الاختلاف في اللغة والأساطير والعادات الاجتماعية عند هوميروس عنها عند الكتاب اللاحقين ليست سبباً كافياً للتصحيح أو الحذف. هكذا يري أريستارخوس أن كلمة φόβος عند هوميروس - علي سبيل المثال - لا تعني خوف بل تعني

(١٤١) Syrianus in Walz, 4, 101, quoted by Grube, Greek And Roman Critics, p. 129 n. 2.

(١٤٢) Atkins, Op. Cit., Vol. I., pp. 184 sqq.

(١٤٣) Horace, Ars Poet., 450; Athenaeus 634 c.

(١٤٤) Cauer, Grundfragen der Homerkritik, pp.58 - 70.

(١٤٥) Ὅμηρον ἐξ Ὁμήρου σαφηνίζειν

يحدث، إلي «إلا إذا شاءت الآلهة أن يحدث». إن هذا التصحيح قد رقصته النقاد فيما بعد، وربما الذي رقصه هو أريستارخوس. لقد تمادي النقاد في الاعتراض حتي فيما يتعلق بالكلمات التي تنطق بها الآلهة، فتم تصحيح عبارة «ذات عيون تشبه عيون أنثي الكلب» الذي يشير به هيفايستوس إلي الربة هيرا إلي عبارة «ذات عيون تشبه عيون البقرة».

وضع أريستارخوس ومدرسته مبدأ نقدياً وهو ضرورة الحكم علي النص من خلال علاقته بالمؤلف، وألا تنسب إلي الشاعر صفات قد لا تكون لائقة أو متناقضة مع ما قيل في مكان آخر بل تكون ملائمة للشخصية التي تطلق بها. مثل آخر يوضح حكمة أريستارخوس في تحقيق النصوص. في فقرة من فقرات الإلياذة يصف الإله أبوللون منيلاووس بأنه «محارب مخيف»^(١٥١). إن أفلاطون يسيئ استخدام هذه العبارة للتدليل علي رأيه^(١٥٢). لكن أريستارخوس يؤكد صحة العبارة ويدلل علي صحة رأيه في نفس الوقت. إن المتحدث هو الإله أبوللون، وهو ليس صديقاً لميلاووس. إن الإله أبوللون يستحث هيكتور ويشجعه علي القتال لأن ميلاووس قد قتل صديق هيكتور. وهكذا يصدق قول أثيناوس حيث يقول «عندما يقال شيء في قصائد هوميروس فإنه من الضروري أن يكون القائل هوميروس»^(١٥٣) بالإضافة إلي ذلك فقد أكد أريستارخوس ومدرسته علي أنه يجب أن تكون هناك بعض التجاوزات الشعرية Ποιητική ἀρέσκεια التي تبيح للشاعر بعض التناقضات البسيطة. فمثلاً عندما يقول هوميروس إن سيف أجاممنون «مفضض» بينما يقول في مكان آخر إنه «مذهب»^(١٥٤). فإذا أراد الشاعر أن يجعل لأجاممنون ثلاث بذات بدلاً من اثنتين أو أن يطلق عليهن أسماء جميلة، فإن ذلك من شأنه ولا عيب عليه في ذلك. لقد حرر هذا المبدأ الملحمة والشعر التقليدي بكل أنواعه من الادعاءات بالمبالغة التاريخية. لقد أفسح إراتوستينس الطريق بهذا المبدأ، ولقد سبق أن ناقش أرسطو العلاقة بين الشعر والتاريخ^(١٥٥). بالإضافة إلي ذلك فإن للشاعر مطلق الحرية في أن يتناول الأحداث المختلفة بأعداد مختلفة من الأبيات وذلك ليتفادي التفاصيل غير المناسبة أو التفاصيل التي يستطيع السامع أن يحصل عليها

Hom. Il., XVII, 588. (١٥١)

Plato, Symp., 174 b. (١٥٢)

Athenaeus, 178 d. (١٥٣)

Hom., Il, II, 45; XI, 29 - 30. (١٥٤)

Arist., Poet., 1451 a 37. (١٥٥)

بنفسه بسهولة . فعندما يخاطب زيوس فوق جبل إيدا الإله أبوللون الذي كنا قد رأيناه قبل ذلك موجوداً في ميدان القتال فإن الشاعر ليس مضطراً إلي شرح كيف وصل أبوللون إلي الجبل . قد تتفق هذه الملحوظة إلي حد ما مع رأي ثيوفراستوس حيث ينصح الشاعر بأن يترك بعض التفاصيل ليتركها السامع بخياله^(١٥٦) .

لم تتوقف مساهمات أريستارخوس عند هذا الحد فقط في ميدان النقد، بل وصلت إلي أبعد من ذلك . إن أريستارخوس هو البطل المناضل القوي الذي نادي بأن هوميروس هو ناظم الإلياذة والأوديسيا معا بالرغم من الآراء التي كانت تؤكد أن الأوديسيا تنتمي إلي عصر لاحق علي هوميروس وأنها من نظم شاعر غيره^(١٥٧) . كما أنه أيضا ناقش الوحدة الفنية في كل من الملحمتين ومدى ما قدمته شخصية كل من هيكتور وأخيليوس من أجل تحقيق الوحدة الفنية في الإلياذة .

واصل تلاميذ أريستارخوس الطريق من بعده وإن كانوا قد أهتموا اهتماماً أكبر بالدراسات اللغوية والنحوية . أشهر تلاميذ أريستارخوس ديونوسيوس ثراكس Dionysius Thrax الذي نشر بالقرب من نهاية القرن الثاني قبل الميلاد كتاباً هاماً - بالرغم من صغر حجمه - تناول فيه قواعد النحو الإغريقي وظل المصدر الرئيسي الذي اعتمدت عليه كل الأعمال في مجال علم الصرف لقرون عديدة تالية .

النقد في برجاموم

ظلت الاسكندرية في عهد الأباطرة الرومان الأوائل مركزاً للثقافة والدراسات الأدبية . لم تظل لفترة طويلة بلا منافس . كانت أهم المدن المنافسة مدينة برجاموم التي جذب إليها ملوكها منذ أواخر القرن الثالث قبل الميلاد مجموعة من الدارسين والعلماء . أعظم علمائها هو كراتيس Crates من ماللوس Mallos الذي كان معاصراً لأريستارخوس والذي ربما كان علي رأس مكتبه برجاموم . لقد حقق ونشر أيضا مجموعة لا بأس بها من أعمال الكتاب الأغريق في العصر الكلاسيكي^(١٥٨) . زار روما عام ١٦٨ ق.م . تقريباً ، وأضطر للبقاء هناك بسبب حادث كسرت فيه إحدى ساقيه . بعد شفائه ألقى مجموعة من المحاضرات بنجاح كبير . يبدو أن كراتيس وزملاءه في برجاموم قد تبنوا نظريات اللغة التي

(١٥٦) انظر ص ١٨٢ أعلاه .

(١٥٧) Sikes, Greek View of Poetry, pp. 227 - 228.

(١٥٨) Atkins, Op. Cit., Vol, I, p. 175.

وضعها الرواقيون، وبالتالي فقد تبنا نظرية اللاقياس وهاجموا نظرية القياس التي كان يتبعها أريستارخوس وزملاؤه علماء الأسكندرية. ربما تكون نظرية اللاقياس قد وصلت إلي روما عن طريق كراتيس. كتب كراتيس عن اللهجة الأتيكية، ويبدو أنه قد طور النظرية التي تخضع علم تفسير النصوص grammatiké لمفهوم أكثر إتساعاً من مجرد الدراسة اللغوية التي أطلق عليها لفظ النقد Kritiké. لقد تضمنت دراسة للأسلوب والعلوم اللغوية بوجه عام. لكن معلوماتنا عن كراتيس ضئيلة جداً لدرجة لا نستطيع عن طريقها تقويم مساهماته ومساهمات تلاميذه أعضاء مدرسة برجاموم في مجال نظرية الأدب والنقد (١٥٩).

الأبيقوريون :

في الوقت الذي كانت فيه الاسكندرية مركزاً أدبياً وعلمياً بالنسبة للعالم الأغريقي ظل الفلاسفة في أثينا (١٦٠). أثناء القرون الهيلينية وبالرغم من نشأة وازدهار المدارس الفلسفية في مدن كثيرة فقد ظلت الأكاديمية المركز الروحي بالنسبة للأفلاطونيين واللوكيوم بالنسبة للمشائيين والرواق بالنسبة للرواقيين والحديقة بالنسبة للأبيقوريين. مع نهاية القرن الرابع انفصلت الفلسفة عن الخطابة وأصبح لكل منها معناه المستقل والذي مازال يستخدم حتي الآن. لم يعد معلم الخطابة يطلق علي نظام تعليمه لفظ فلسفة كما كان يفعل إيسوكراتيس من قبل. استمر وجود مدارس تعلم الخطابة، لكن لم تتمتع أي منها بالشهرة كما لم يكن لأي منها تأثير حتي عصر هرماجوراس Hermagoras (ازدهر عام ١٥٠ ق.م.) (١٦١). كان موقف كل المدارس تقريباً من فن الكلام - سواء كان نثراً أم شعراً - يكاد يكون واحداً. قبل إنشاء المدرسة الأبيقورية تقابلنا شخصية فريدة تدعي نوسيفانيس Nausiphanes من تيوس Teos الذي كان من أتباع ديموقريطس Democritus ومعلماً لأبيقور. حاول نوسيفانيس أن يجعل الخطابة جزءاً من فلسفته واعتنق مذهباً غير شائع وهو أن دراسة الطبيعة هي أفضل تدريب علي الخطابة. كان يري أن المتحدث الجيد يحتاج إلي المعرفة وأن الفيلسوف بالتالي أفضل الخطباء. إنه رأى قد يعود إلي أفلاطون وربما تبناه الرواقيون بعد ذلك بشكل مختلف بعض الشيء. ربما يعتبر نوسيفانيس آخر فلاسفة المدينة - الدولة،

(١٥٩) Mette, Parateresis, pp. 30 sqq.

(١٦٠) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 133 sqq.

(١٦١) Arnim, Leben und werke des Dio von pursa, pp. 60 - 114.

لأنه يطالب تلاميذه أن يشاركوا في الحياة العامة. قد لا يمكن بالتحديد معرفة معني دراسة الطبيعة عند ناوسيفانيس ولكن من الواضح أنها تضمنت الفلسفة الطبيعية وربما أيضا دراسة طبيعة الإنسان بالمعني الذي يقصده أفلاطون عندما رأي أن الدراسات الفلسفية ضرورية بالنسبة للخطيب والمعني الذي قصده أرسطو بعده حيث أكد علي ضرورة الإلمام بالأمر السياسية بالنسبة للخطيب^(١٦٢). يبدو أن ناوسيفانيس كان يعتقد أن المناهج المنطقية للبحث الفلسفي يمكن بل يجب تطبيقها علي الخطابة. ثم جاء أبيقور الذي ثار ضد فلسفة ناوسيفانيس كما ثار أيضا ضد كل أنواع الفنون. فقد كان أبيقور يعتقد أن الرجل الحكيم يجب ألا يخاطر بأمنه وهدوئه عن طريق انغماسه في الحياة العامة للدولة. كان يعتقد أن الخطابة غير ذات فائدة علي الإطلاق وأنها لا يمكن أن تتعاطف مع دراسة أي نوع من أنواع الأساليب. لقد ظلت هذه النظرة قائمة حتي القرن الأول ق.م. حيث نجد عند فيلوديموس ومعلمه زينون Zeno بعض التعاطف بين الخطابة ودراسة فن اللغة سواء في الشعر أو النثر بين الأبيقوريين.

الأكاديميون

قد لا يختلف وضع الأكاديمية كثيراً عن وضع الأبيقوريين بالنسبة للنقد والدراسات الأدبية. من المعروف أن كسينوكراتيس Xenocrates تلميذ أفلاطون عرف الخطابة بأنها فن الحديث الجيد ، لكن نتائج دراسته غير معروفة لدينا. من المؤكد أن أغلب فلاسفة الأكاديمية في بداية عهدها تمسكوا برأي أفلاطون المناهض للأدب، وظلوا يحتقرون الخطابة وربما الشعر أيضا. لقد تميزوا بمعارضتهم الشديدة لفن الخطابة وأغلب الملاحظات التي وصلت إلينا ضدها مأخوذة عنهم^(١٦٣). لكنهم يختلفون عن أفلاطون في أنهم لم يسهموا مساهمة فعالة في مجال تطور النقد أو النظرية الأدبية ، وليس لدينا ما يدل علي أنهم حاولوا محاولات جادة من أجل تطوير البذور التي غرسها معلمهم أفلاطون، إذ أن ذلك قد قام به مجموعة المشائيين. لكن يبدو أن عدااء فلاسفة الأكاديمية للخطابة قد خفت حدته بالقرب من نهاية القرن الثالث عندما تبنت الأكاديمية صورة مخففة للشك وبدأت في تعليم تلاميذها كيف يجادلون في كل جانب من جانبي السؤال الواحد وإن كانوا ربما قد اعتقدوا أن ذلك مجرد تدريب علي المنطق والجدل وليس تدريباً

Ibid, pp. 43 - 63. (١٦٢)

Sextus Empiricus, Adv. Math., 2, 12, 20, 43. (١٦٣)

علي الخطابة . بالإضافة إلي ذلك فإن فيلو Philo اللاريسي Larissa معلم شيشرون ربما قد اتخذ موقفاً غير معادٍ للخطابة لكن ذلك يرجع إلي عصر بعيد لاحق .

الرواقيون

أما الفلاسفة الرواقيون فقد اهتموا بالخطابة، لكن اهتمامهم - كما يقول شيشرون - انصب علي دراسة المنطق واللغة وليس علي الأسلوب^(١٦٤) . اهتموا بالدراسة الإتيولوجية - أي دراسة أصل الكلمات ومشتقاتها - اعتقدوا في وجود علاقة طبيعية بين الأشياء وأسمائها الأصلية أو الحقيقية وأن هذه العلاقة في الغالب هي تسمية الأشياء أو الأفعال بحكاية أصواتها أو استعمال الكلمات التي يوحي لفظها بمعناها أو ما كان يعرفه الأغريق بلفظ onomatopoeia . إنهم يختلفون في ذلك عن علماء الاسكندرية الذين كانوا يعتبرون أن الإتيولوجيا هي الدراسة التاريخية للكلمات . كما أن الرواقيين لم يكونوا راضين عن محاولة علماء الاسكندرية من أجل اكتشاف القواعد $\nu\omicron\mu\omicron\iota$ التي تحكم عملية اشتقاق الكلمات وتصريفها . لقد رأوا أن مرور الزمن واختلاف العادات هو الذي يفسد العلاقة الأصلية بين الأشياء وأسمائها . كانوا من أتباع منهج اللاقياس بينما كان علماء الاسكندرية من أتباع منهج القياس . ولقد شغل هذا الخلاف الشهير عقول علماء اللغة - فيما بعد - لأجيال عديدة . تأثر الرواقيون برأي أرسطو حيث يري أن الخطابة متماثلة مع الفكر الديالكتيكي ، لكنهم عرّفوا كلا منهما تعريفاً مختلفاً . كانوا يدرسون المنطق والصور المختلفة للتعبير ، كما فسرُوا لفظ «فن الحديث الجيد» بأنه «فن قول الصدق» . كان ذلك المنهج يحتاج إلي المعرفة حتي يستطيع الفيلسوف الرواقي الذي حصل علي هذه المعرفة أن يكون خطيباً جيداً . فالخطابة كانت في رأيهم أن يقول الإنسان ما يجب عليه أن يقول . إن ذلك التأكيد علي المحتوى كان من الطبيعي أن يؤدي إلي أن يصنيف الرواقيون شرط الإيجاز إلي قائمة ميزات الخطابة^(١٦٥) . لقد دفعهم اهتمامهم بالكلمات إلي الكتابة عن المجاز والتشبيه^(١٦٦) .

(١٦٤) Cicero, De Oratore, 2,159-161, Brutus, 117 - 119.

(١٦٥) Diog. Laert., 7, 59.

(١٦٦) Smiley, Seneca And the stoic Theory of Literary Style, pp. 54 - 55.

فيما يتعلق بالشعر - مثلما يتعلق بالثر - فقد رأي الرواقيون أن للمضمون أهمية أكبر من الشكل، ذلك بالرغم من أنهم اعترفوا بأن التأنق الشعري الذي يستميل مشاعر غير المهتم بالفلسفة قد يساعد هذه المشاعر علي أن تتقبل الصدق الفلسفي^(١٦٧). قد يستطيع الشاعر أن يصور الصدق بوجه عام عن طريق رسم صورة أسطورية فردية . فالصور الناسوتية للآلهة عند هوميروس - علي سبيل المثال - قد تدفع الناس إلي الاعتقاد في وجود الآلهة. لكن الشعراء بوجه عام لا يقولون الصدق مباشرة بل غالباً ما يمكن تفسيره بطريقة المجاز. لقد لاحظنا أن التفسير المجازي يرجع تاريخه إلي القرن الخامس قبل الميلاد، لكن الرواقيين استخدموه استخداماً يتفق تماماً مع مبادئهم. فلقد ساعدتهم ذلك علي أن يجدوا في ملاحم هوميروس تأكيداً ومساندة لمذهبهم الرواقي^(١٦٨). إذا كان معني الشعر يؤثر في العقل فإن موسيقاه تؤثر في الأذن فتثير المشاعر والأحاسيس. لذلك فليس من الغريب أن يري الرواقيون أن لعذوبة الألفاظ الأهمية الكبرى كعامل أساسي في الشعر . لقد ذكر فيلوديموس أن هذه النظرية ترجع إلي كل من أريستون Ariston (٢٥٠ ق.م) وكراتيس من ماللوس الذي عاش بعده بحوالي مائة عام. بالرغم من ضالة الأدلة فإنه يمكن القول إن الرواقيين قد بذلوا مجهوداً حقيقياً علي الأقل من أجل تطوير نظرية كل من الشعر والخطابة.

المشائيون :

أما المشائيون فلمهم أكبر الأثر في مجال نظرية الأدب ونظرية الخطابة^(١٦٩). من الواضح أن أرسطو وثيوفراستوس هما مصدر أغلب الأفكار النقدية للمشائيين. لكن بالرغم من أن من جاءوا بعدهما قد واصلوا الكتابة عن الخطابة فليس هناك ما يؤكد أنهم قد ساهموا مساهمات أصيلة في هذا المجال^(١٧٠). إن أغلب الآراء التي ظهرت في القرن الأول قبل الميلاد ترجع إلي أفلاطون أو ثيوفراستوس مع تعديلات طفيفة لا تكاد تستحق الذكر^(١٧١). يظهر ذلك واضحاً - علي سبيل

(١٦٧) De Lacy, Stoic View of Poetry, pp. 241 - 271.

(١٦٨) Ibid., pp. 260 - 262.

(١٦٩) Grube, Op. Cit., pp. 137 sqq.

(١٧٠) Düring, Aristotle in the Ancient Literary Tradition, pp. 462 sqq.; Meraux, (١٧٠)

Op. Cit., pp. 240 sqq.

(١٧١) Solmsen, The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric, pp. 35 - 40, pp. 169 - 190.

المثال - في تقسيم الخطابة إلى ثلاثة أنواع : خطب تأملية وخطب الدفاع وخطب استعراضية، وهو نفس ما يرد عند أرسطو دون تغيير. هناك بعض النظريات المرتبطة بالمشائيين وهي في نفس الوقت ذات أصل غير واضح مثل تقسيم فن الخطابة إلى خمسة أقسام : الابتكار $\epsilon\upsilon\rho\epsilon\sigma\iota\varsigma$ وترتيب الموضوع $\tau\acute{o}\xi\iota\varsigma$ والأسلوب $\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$ والإلقاء $\upsilon\pi\acute{o}\kappa\rho\iota\sigma\iota\varsigma$ والذاكرة $\mu\nu\eta\acute{\mu}\eta$. لكن هناك بعض التشابه بين ذلك التقسيم وما جاء في مقال الخطابة لأرسطو. كذلك الحال أيضا بالنسبة لنظرية الميزات الأربع للأسلوب فهي ترجع في أصلها إلى ثيوفراستوس وإن كان التكوين الذهني يبدو مشائيا. لقد أضاف المشائيون ميزة خامسة وهي الإيجاز^(١٧٢). كذلك أيضا نظرية الأساليب الثلاثة التي نادي بها المشائيون يمكن أن نقارنها بما جاء عند أرسطو وتلميذه ثيوفراستوس لكن الترتيب الذهني واضح فيه أيضا الطابع المشائي^(١٧٣). أما فيما يتعلق بنظرية تقسيم الخطبة إلى أربعة أجزاء : المقدمة والسرد والأدلة والخاتمة فإن بعض الدارسين يري أن أصلها قد لا يرجع إلى أرسطو ولا إلى ثيوفراستوس بل إلى إيسوكراتيس^(١٧٤). بالرغم من كل تلك الملاحظات التي تبدو في أغلبها محتملة فإننا لا نستطيع بأي حال من الأحوال أن ننكر فضل المشائيين الذين جاهدوا وأبدوا محاولات ناجحة في مجال النقد الأدبي ونظرية الأدب مما كان له بالغ الأثر على النقاد اللاحقين أثناء العصور الرومانية.

تراكتاتوس كويسلنيانوس :

هناك مقال مجهول المؤلف والتاريخ يعرف بعنوان تراكتاتوس كويسلنيانوس Tractatus Coislinianus الذي يتحدث عن الكوميديا. يعكس المقال بعض الأصداء الأرسطية، ويحتوي على بعض المصطلحات التي وردت عند أرسطو. إنه يتضمن بعض الأشياء التي قالها أرسطو في مقال فن الشعر، كما يتضمن أيضا أشياء من المحتمل أن يكون قد قالها وأشياء أخرى لا يمكن أن يكون قد قالها . يبدو هذا المقال وكأنه ملخص مشوه غامض لأحد الأعمال التي عبر أرسطو فيها عن رأيه بوضوح. إن أغلب ما جاء في هذا المقال قد لا يضيف إلى معلوماتنا الحالية

Diog. Laert., 7, 59. (١٧٢)

Hendrickson, The Origin and Meaning of the Ancient Characters of style, (١٧٢) pp, 248 - 290.

Salmsen, Op. Cit., pp. 40 - 50. (١٧٤)

شيئاً ذا قيمة، لكنه يحتوي علي تحليل لبعض الطرق التي تبعت علي الضحك كما يناقش نظرية الكوميديا. نشر هذا المقال لأول مرة العالم الألماني برنيس Bernays في عام ١٨٣٩ م في أقل من ثلاث صفحات ثم ظهر بعد ذلك عدد لا بأس به من الترجمات والتحقيقات التي حاولت شرح وتوضيح ما جاء في ذلك المخطوط (١٧٥). جذب هذا النص انتباه الدارسين لأنه من النصوص القليلة التي تتناول الكوميديا الإغريقية. حاول أحد هؤلاء الدارسين عن طريق قراءة هذا النص إعادة بناء نظرية أرسطو في الكوميديا (١٧٦). لكن يبدو أن محاولته لم تحظ بموافقة أغلب دارسي الدراما الإغريقية والنقد الأدبي (١٧٧). تاريخ كتابة هذا النص غير معروف. يرى البعض أن تاريخه يرجع إلي القرن الأول الميلادي وذلك بمقارنة ما جاء عند شيشرون (١٧٨) عن الكوميديا (١٧٩). لكن البعض الآخر يرى أنه يرجع إلي ما بعد ذلك التاريخ بكثير، بينما يكتفي البعض بالتأكيد علي أن ما جاء في هذا النص يضيف معلومات جديدة شيقة عن الكوميديا (١٨٠).

يرى المؤلف المجهول لنص تراكتاتوس كويسلنيانوس أن الضحك ينشأ إما عن طريق اللغة ἀπὸ τῆς λέξεως أو عن طريق الموقف ἀπὸ τοῦ ἔργου. هناك سبعة أنواع من اللغة الفكاهية تنتج عن سبع استعمالات وهي : اللغة المجانسة، والمترادفات، والإطناب، والكلمات ذات الجذع المشترك سواء مطولة أو مقصورة، والتصغير، والكلمات المتغيرة في الصوت أو عن طريق استخدام نفس الجذع، والجنس المختلف أو الطبقة المختلفة. هناك أيضاً تسع أنواع من المواقف الفكاهية وهي : ظهور شيء مثل شيء آخر سواء في أحسن صورة أو أسوأ، الخداع، الاستمالة، الوصول إلي نهاية ممكنة عن طريق وسائل غير منطقية، الشيء غير المتوقع، تصوير الشخصيات في صورة أسوأ مما هم، الرقصات السوقية،

Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische. Theorie des Drama (١٧٥)
(1880); Kaibel, Die Prolegomena περὶ κωμωδίας (1898); Cramer
Anecdota Graeca (1839).

Cooper, Op. Cit., Passim. (١٧٦)

Grube, Op. Cit., pp. 144 - 149. (١٧٧)

Cicero, De Oratore, II, 216 - 290. (١٧٨)

Grant, Cicero and the Tractatus Coislinianus, pp. 80 - 86. (١٧٩)

Starkie, The Acharnians, pp. xxviii - xxxiv; Rutherford, A Chapter in the (١٨٠)
History of Annotation, pp. 435 - 455.

الاستقامة؟ هل يمكن الاعتماد علي الحواس؟ ما هو شكل العالم؟ ما هو حجم الشمس؟ من ناحية أخرى قال هرماجوراس إن الهدف من الخطابة هو الاقتناع^(١٨٢). لكن يبدو أنه قد حصر مناقشته في وسائل الاقتناع التي يتضمنها الموضوع. كان مهتماً بتصنيف الأنواع المختلفة من الأفكار الرئيسية والقضايا والبراهين وما أشبه، ولكنه لم يكن ذا باع في الموضوعات الخاصة بالأسلوب^(١٨٣). غالباً ما استشهد كوينتيليانوس^(١٨٤) بفقرات من هرماجوراس للتدليل علي أنه خبير بتحليل المناقشات وتصنيفها ومصطلحاتها. كان في هذا الميدان مصدراً هاماً ومؤثراً بالنسبة لشيثرون وخاصة في أعماله الفنية الدقيقة ولغيره من الخطباء اللاحقين. يبدو أن النظرية الرئيسية لهرماجوراس كانت تتعلق بتحليل الأنواع المختلفة للقضية *στόσις* كان يري أن القضايا أربعة أنواع : حقيقة القضية (هل حدث الفعل أم لم يحدث)، تعريف القضية (إذا كان قد حدث الفعل فيما هي طبيعته؟ هل هو عملية قتل مثلاً؟) كيفية القضية (هل هي قانونية أم مبررة؟) والأعراض علي القضية (هل هو المكان المناسب للمحاكمة؟ أو هل هذا هو الاتهام المناسب؟). يعتبر هرماجوراس صاحب الفكرة والمصدر الأصلي للحالة الرابعة والأخيرة. كما يقسم هذه الأنواع الأربعة إلي أنواع فرعية لسنا في حاجة هنا إلي بيانها، إذ أنها تتصل بتاريخ الخطابة بمعناه الدقيق. هذا بالإضافة إلي أنه استخدم صيغة تقسيم الخطبة إلي أجزاء ونصح بالاستطراد قبل الخاتمة حتي يمكن التأثير علي المستمعين وهو ما لم يوافق عليه شيثرون^(١٨٥).

تكمن أهمية هرماجوراس في أنه قاد عملية إحياء الخطابة ومدارس تعليمها ومواصلة ظهورها في العالم الروماني وتأثيرها فيما بعد في مجال التعليم الروماني والأدب اللاتيني بوجه عام. كما أنه يمثل المهارات والقدرات الفائقة التي ثار ضدها الرومان ثورة عارمة والتي لم يستطيعوا هز كيانها. قيل إنه كان يكتب تحت تأثير الرواقية، لكن كل المدارس الرواقية كانت في ذلك الوقت تؤثر كل منها في الأخرى ولمدة مائة عام كاملة، وكان من الصعب التمييز بين تقاليد كل مدرسة ومقارنة كل منها بالأخرى. كان عصر المذهب الإنتقائي Eclecticism قد حل

Ibid., 2, 15, 14. (١٨٢)

Cicero, Brutus, 263. (١٨٣)

Quintilian 2, 21, 21; 3, 3, 9; 3, 5, 4; 3, 6, 4; 3, 21, 56 - 61; 3, 11, 1-2; 18, 22 (١٨٤)

.... etc.

Cicero, De Inventione, 1, 51, 97. (١٨٥)

اختيار شيء عندما يكون الاختيار السليم ممكناً، النتائج اللامنتظرة. يواصل المؤلف المجهول فيميز بين الكوميديا والتوبيخ، ويؤكد علي ضرورة أن تكون لغة الكوميديا لغة شعبية عادية. كما يذكر ثلاث شخصيات كوميدية وهي شخصية المهرج وشخصية المتفاخر وشخصية الساخر. لكن أغلب ما جاء في هذا المخطوط يجب ألا يؤخذ بجدية أو ينسب إلي أرسطو أو إلي الفلاسفة المشائيين كما يحاول أن يفعل بعض الدارسين.

هرماجوراس :

هكذا نري أن بعد عصر ثيوفراستوس كان تطور الخطابة لا يعتمد علي الخطباء بل علي الفلاسفة وخاصة الرواقيين والمشائيين، وظل الحال كذلك حتي جاء هرماجوراس Hermagoras^(١٨١). مع حلول منتصف القرن الثاني قبل الميلاد تمتعت مدرسة هوماجوراس في أثينا بشهرة واسعة لم تتمتع بها مدرسة خطابية أخرى منذ عصر إيسوكراتيس. كان ذلك في عام ١٤٥ قبل الميلاد تقريباً حيث سقطت كورنثا في أيدي الرومان وأنهى سلطان الأغريق نهائياً. إنتقلت السلطة إلي أيدي الرومان الذي جاءوا إلي بلاد الأغريق بحثاً عن الثقافة وعن السلطة في نفس الوقت. كان الرومان - علي عكس الإغريق - شعباً عملياً، لذلك لم تستلهم الفلسفة التجريدية إلا قليلاً. في ذلك العصر يبدو أن الصراع القديم بين المدارس الفلسفية والمدارس الخطابية قد اشتعل مرة أخرى، وأن كل الفلاسفة كانوا يؤكدون أن الخطابة ليست فناً τέχνη وبالتالي فهي موضوع غير مناسب للتعليم. لم يفعل ذلك كارنياديس Carneades الأكاديمي فقط بل فعله أيضاً ديوجينيس Diogenes من بابليون الرواقي وكريتولاوس Critolaus المشائي. لكن الأهتمام بالخطابة قد عاد مرة أخرى بين الفلاسفة الأبيقوريين فيما بعد كما سنلاحظ عندما نلتقي بفيلوديموس إن هذا الهجوم المدبر والمنظم الذي حدث حين ازدهرت مدرسة هرماجوراس يكاد يكون من نوع واحد. فلم يكن هرماجوراس فيما يبدو يحاول إحياء دراسة الخطابة بل كان يحاول أن يتخطي تحفظات الفلاسفة.

قسم هرماجوراس موضوع الخطابة إلي قسمين، عام وخاص. يتضمن القسم الأول المشاكل العلمية والأخلاقية التي تم الاتفاق بوجه عام أنها مناقشات فلسفية وليست خطابية والتي يعطي شيشرون بعض أمثله : هل هناك شيء أفضل من

Quintilian, 3,1,13-16. (١٨١)

وتأثرت به كل المدارس - ما عدا الأبيقوريين - بما فيها المدارس الأخلاقية والعلمية، وكان الرومان يميلون فيما يتعلق بالتعليم إلى انتقاء ما يوافق هواهم من كل مدرسة علي حدة. ينطبق هذا الكلام أيضا علي الأدب ونظرية الخطابة، لذا فإن هناك من يعتبر نيوتولييموس الذي عاش قبل ذلك بمائة عام - أكاديمياً بينما يعتبره البعض الآخر مشائياً.

الجزء الثانى

النقد الأدبى
فى العصور الرومانية

الفصل الأول

قبل العصر الأوغسطي

الفصل الأول

قبل العصر الأوغسطيني

قبل شيشرون

التأثير الأغريقي

مع بداية القرن الأول قبل الميلاد انتقل مركز النشاط الأدبي في مجال النقد من الاسكندرية إلى روما . منذ ذلك الوقت فصاعداً أصبحت روما الوصي الشرعي على الحضارة المبكرة التي كانت قد ازدهرت لأول مرة في أثينا ثم بعد ذلك في المراكز المتفرقة أثناء العصور الهيلينية . في ذلك الوقت كانت روما قد أصبحت سيدة العالم الواقع حول البحر الأبيض المتوسط دون منازع . فلقد شهد عام ١٤٦ ق . م . سقوط كل من كورنثا وقرطاجه والفتوحات الرومانية في الشرق والغرب . وكانت قبل ذلك (٢٠٠ - ١٦٨ ق . م) قد سيطرت على مقدونيا وأصبحت بلاد الأغريق في عام ١٤٦ ق . م . مقاطعة رومانية . ثم بعد ذلك هزمت الملك أتالوس الثالث Attalus وأصبحت برجاموم في عام ١٣٢ ق . م . ولاية أسيوية خاضعة لروما . لكن الاسكندرية ظلت محتفظة باستقلالها السياسي - وإن كانت قد فقدت خطورتها العسكرية - حتى عام ٣١ ق . م . - عام معركة أكتيوم البحرية الشهيرة - حيث خضعت مصر بما فيها الاسكندرية تحت الحكم الروماني ، وأصبحت روما بلا منازع سيدة العالم الأغريقي - الروماني الجديد . إن كل هذه الانجازات العسكرية التي حققتها روما كان يصاحبها بالتأكيد تطورات أدبية . فمنذ القرن الثالث قبل الميلاد بدأت روما تتأثر بالثقافة الاغريقية والفن الاغريقي وذلك قبل أن يتم الاتصال العسكري المباشر . خرج التأثير الأغريقي على الروماني في مراحل الأولى من الولايات الاغريقية الواقعة في إيطاليا . من تلك الولايات الاغريقية تعلم الرومان لأول مرة الأدب الأغريقي المبكر وأصبحوا على اتصال بالأعمال الاغريقية الكلاسيكية . لذا فقد بدأ الرومان في بناء ثقافتهم معتمدين على الأعمال الكلاسيكية وليس على الأعمال الهيلينية . لذا أيضاً نلاحظ أن

أعمال الأدباء الرومان المبكرين في القرن الثالث قبل الميلاد - مثل أندرونيكوس Andronicus وباكوفتيوس Pacuvius وأكيوس Accius - تتكون من ملاحم وتراجيديات قائمة أساساً على الأعمال الاغريقية الكلاسيكية . أما في القرن الثاني قبل الميلاد فإننا - نجد كوميديات بلوتوس Plautus وترنتيوس Terentius التي تتميز بإيقاعات وأوزان تعتبر جديدة على العبقرية الرومانية (١).

ظهر التأثير الاغريقي على الفكر الروماني أثناء القرن الثاني قبل الميلاد بفضل العلاقة الحميمة التي نشأت بين روما والعالم الهيلينستي . لكن العبقرية الرومانية قد استطاعت أن تتمثل الحضارة الاغريقية في بادئ الأمر . وبعد سقوط كورنثا امتلأت روما بكلوز هائلة من الفن والأدب الاغريقي . كما غزاها من عدة جهات مختلفة أعداد هائلة من رجال الأدب والفن . ظهرت ترجمات لاتينية لأعمال إغريقية ، تأسست المكتبات الضخمة ، ذهب التجار الرومان والقادة العسكريون إلى الشرق ثم عادوا يحملون أفكارا وعادات جديدة بدأوا يطبقونها في المجتمع الروماني . ظهر أثر ذلك بوضوح في مجال الحياة الثقافية والأدبية بفضل حماس بعض الشخصيات الرومانية البارزة مثل سكيبيو الأصغر Scipio Minor . حاول شخص مثل كاتو الأكبر Cato Maior أن يقف ضد التيار، لكنه فشل فشلاً ذريعاً . فلقد أثبتت الأفكار الاغريقية أنها قوية شديدة الاندفاع ليس من الممكن الوقوف ضدها بل هي قادرة على الاستمرارية والثبات . ويعود الفضل في ذلك بدرجة كبيرة إلى طبيعة القنولات التي وصلت عن طريقها الثقافة الاغريقية إلى روما . فلقد قام بعض المعلمين الاغريق البارزين بدور الرسل التي مهدت لقيام الثقافة الاغريقية (٢) . في عام ١٦٥ ق . م . - على سبيل المثال - قام المعلم الاغريقي كراتيس من ماللومس بتدريس الفلسفة وقواعد النحو في روما ، كان أول من أدخل هناك دراسة الأدب وربما أيضاً دراسة هوميروس . بعد ذلك بعامين وصل بوليبيوس Polybius إلى روما كواحد من الرهائن الألف التي احتفظ بها الرومان . لكنه ظل في روما وأصبح صديقاً لسكيبيو وأصبح يعتبر روما وطنه الثاني . وفي عام ١٥٥ ق . م . حضر إلى روما مجموعة من الفلاسفة مبعوثين من أثينا فأثاروا اهتمام الشباب الروماني . من بين هذه المجموعة كارنياديس Carneades الأكاديمي وكريتولاوس Critolaus المشائي وديوجينيس الرواقي . ثم لحق بهم في عام ١٤٦ ق . م . بانايتيوس Panaetius الرواقي الذي كان له تأثير

(١) Atkins, Literary Criticism, Vol. II, pp. 1-4

(٢) Grube, Greek And Roman Critics, p. 152.

واضح على الحياة الفكرية فى روما لكونه قريباً جداً من سكيبيو إيميليانوس Scipio Aemilianus . ثم استمر مجيء رجال الأدب والفكر الاغريق إلى روما أثناء القرن الأول قبل الميلاد دون معارضة أو مقاومة من الجانب الرومانى . من أشهر هؤلاء وأكثرهم تأثيراً بوسيدونيوس (١٣٨ - ٤٥ ق . م .) الذى زار روما أثناء قنصلية ماريوس Marius ثم زارها مرة ثانية فى عام ٥١ ق . م . وكان له تأثير كبير على الحياة الفكرية فى عصره والعصور التالية .

بالإضافة إلى ذلك فقد انتشرت ظاهرة جديدة فى روما بين الشباب الرومانى . أصبح مغرماً باستكمال دراسته خارج روما ، وكانت أثينا مهد الثقافة الكلاسيكية ورودوس وريثة برجاموم من الأماكن المفضلة للدراسة بالنسبة لهؤلاء الشباب . ذهب شيشرون - على سبيل المثال - إلى رودوس فى عام ٧٨ ق . م . لدراسة الخطابة . ثم تدفقت سيول المعرفة إلى عقول الرومان بفضل المكتبات الاغريقية التى أصبحت متاحة لهم . واضح مما جاء فى مختلف أعمال شيشرون أنه كان على معرفة تامة بالكتاب الاغريق المبكرين . ومن المحتمل أن أعمال أرسطو كانت قد أصبحت فى متناول الرومان داخل روما وخاصة بعد احتلال أثينا فى عام ٨٦ ق . م . هكذا ساهمت كل من أثينا والمراكز الثقافية الهيلينستية فى أغرق ، الفكر الرومانى لدرجة أن كثيراً من الأنشطة الفكرية التى كانت تتميز بها بلاد الاغريق وجدت لنفسها مكاناً فى العالم الرومانى . فإذا كانت برجاموم ورودوس من أكثر المراكز المؤثرة على الثقافة الرومانية فإن أثينا والاسكندرية أيضاً قد لعبتا دوراً هاماً فى ذلك وخاصة الاسكندرية أثناء الجزء الأخير من القرن الأول قبل الميلاد . نتيجة لذلك اتخذت روما لنفسها مكاناً فى عالم الثقافة كعضو فى المؤسسة الهيلينستية وأصبحت الوسيط الذى حمل الثقافة الاغريقية إلى العالم فى العصور التالية . فلقد تسلمت روما عناصر ثقافتها من الاغريق كما أنها تدين للإغريق بأفكارها الجديدة ومناهجها الحياتية وفلسفتها ومناهجها السياسية وفنونها والدراسات الأدبية والنقدية . لقد آلت روما على نفسها أن تطور ما توقفت عن ممارسته أثينا والاسكندرية فطورت بما يتفق مع كيانهما فلسفة الماضى حتى تصبح ذات فائدة للحاضر والمستقبل . فعلت ذلك فى جميع المجالات الفكرية وخاصة فى مجال الأدب . هكذا يمكن أن يقال إن روما قد أقامت الجسر الذى عن طريقه وصلت أفضل الأفكار القديمة الى العالم الحديث ، ومن بين هذه الأفكار نظريات الشعر والخطابة والنقد الأدبى .

شعراء الكوميديا :

تظهر التأثيرات الاغريقية الأولى في مجال النقد الروماني عند الكاتبيين الكوميديين الرومانيين بلاوتوس Plautus وترنتيوس Terentius حيث توجد تعليقات لافتة للنظر على الشعر وخاصة الشعر الدرامي (٢). ففي كوميديات بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م . تقريباً) ترد بعض التعليقات العابرة على الأخطاء الواردة في الكوميديا مثل التطرف الذي ينساق إليه العاشقون التقليديون على خشبة المسرح (٤) ، والميل إلى جعل الحدث الكوميدي يدور في أثينا (٥) ، ورسم الشخصيات النمطية المتكررة مثل القواد الكذاب Leno periurus والغانية الشريرة Meretrix mala والجندي المتفاخر (المافون) miles gloriosus (٦). كما يبدو أن بلاوتوس يفكر في الأنواع الدرامية ومميزاتها العادية حيث يعلن أنه لا يتبع قوانين الكوميديا في كوميديته أمفيترو Amphitruo لأنه لا يكتب كوميديا خالصة بل تراجيديا (٧). يأتي بعد بلاوتوس بجيل واحد ترنتيوس Terentius الذي كان أحد أعضاء جماعة سكيبيو ، وهم جماعة من رجال الأدب والفكر تجمعوا حول سكيبيو الأصغر Scipio Minor - قاهر قرطاجة - في منتصف القرن الثاني قبل الميلاد في روما . كانت بدون شك تدور مناقشات أدبية واسعة النطاق بين أعضاء الجماعة التي كان من بينهم الكاتب الكوميدي ترنتيوس والمؤرخ بولوبيوس والهجاء لوكيليوس والفيلسوف بوسيدونيوس Posidonius وصديق سكيبيو الحميم لايليوس Laelius وغيرهم . بالرغم من أنهم كانوا من عشاق الأدب الإغريقي إلا أنهم عارضوا الالتزام الشديد بالنماذج الاغريقية . لقد نادوا بضرورة التحديث والكتابة بلغة لاتينية سليمة وهو ما عرف بمصطلح Latinitas . يبدو أنهم قد فضلوا الأسلوب البسيط في الكتابة وذلك ربما بتأثير من بوسيدونيوس الرواقى .

إن الملاحظات التي ترد عند ترنتيوس (١٩٢ - ١٥٩ ق . م . تقريباً) أكثر أهمية وأعظم شأنًا (٨). لقد تعرض ترنتيوس لهجوم منافسيه لوسكيوس لانوفينوس Luscus Lanuvinus وغيره الذين كان يطلق عليهم لفظ طائفة

(٢) Ibid., pp. 153 - 4 .

(٤) Plautus, Mercator, 3.

(٥) Idem., Menaechmi, 7 .

(٦) Idem, Captivi, 57 - 58 .

(٧) Idem, Amphitruo, 58 sqq.

(٨) Norwood, The Art of Terence, pp. 137 - 139 .

الشعراء Collegium Poetarum . لم تكن أغلب الملاحظات النقدية التي ترد في مقدمات كوميدياته سوى ردود على اتهامات تلك الطائفة (٩). أحد هذه الاتهامات أن النجاح الذي أحرزه بين الجماهير يعود الفضل فيه إلى مساعدة أعضاء جماعة سكيبيو وليس لعبقريته الذاتية (١٠). هناك اتهامات أخرى مثل حرية معالجته لموضوعات كوميدياته (١١). وفقر أسلوبه الذي يهتم به (١٢). يدافع ترنتيوس عن نفسه فيوجه نقداً لاذعاً إلى أعمال منافسيه ويكشف بذلك عن بعض الأخطاء في تأليف الكوميديا المعاصرة . كما أنه يدافع أيضاً عن منهجه في التأليف الكوميدي ويشرح في نفس الوقت رؤية في طبيعة الكوميديا وفنيتها . أهم اتهام يوجهه ترنتيوس إلى منافسيه هو منهجهم المتحذلق البعيد كل البعد عن الإلهام . إن كوميدياتهم ليست سوى مجرد ترجمات أدبية لأصول إغريقية تحولت إلى لغة لاتينية سيئة (١٣). إنهم غالباً ما يهبطون في بحار الغموض (١٤) . إنه يلاحظ في كوميدياتهم وجود ذوق غير سليم وبعض أحداث غير مناسبة للكوميديا ، فمثلاً عبد يدفع بخشونة المراهقين عليه (١٥) ، أو محاكمة تبدأ بحديث الدفاع بدلاً من حديث الإدعاء (١٦) . كما ينتقد تصوير المشاهد العاطفية ومشاهد المعاناة التي لا تناسب الكوميديا (١٧) . كما ينتقد أيضاً رواد المسرح أنفسهم ويرى أنهم يولون اهتماماً أكبر نحو الرقص على الحبال والمصارعة والملاكمة وغيرها من الألعاب العنيفة (١٨).

لم تقتصر ملاحظات ترنتيوس على نقد أعمال غيره فقط ، بل تحدث عن نفسه وعن فنه . إنه يعتبر نفسه مجدداً ومعبراً عن مناهج جديدة في التأليف الكوميدي وأنه يقدم كوميديات جديدة خالية من العيوب novae sine vitiis (١٩).

(٩) . Duckworth, The Nature of Roman Comedy, pp. 61 - 64 .

(١٠) . Terence, Heaut., 23 - 24 .

(١١) . Ibid., 16 - 17; Eun., 1946 .

(١٢) . Idem, Phormio, 1 sqq. .

(١٣) . Idem, Eun., 7 - 8 .

(١٤) . Idem, Andria, 20 - 21 .

(١٥) . Idem, Heaut., 31 - 4 .

(١٦) . Idem, Eun., 10 sqq. .

(١٧) . Idem, Phormio, 6 - 8 .

(١٨) . Idem, Hyc., 4 sqq., 33 - 42 .

(١٩) . Idem, Heaut., 29 - 30 .

كان يرى أن الفن الكوميدي يجب ألا يترك في أيدي حفنة من البشر *recidere ad paucas* (٢٠). لعله كان يقصد بذلك ضرورة التصدي لإصلاح الكوميديا المعاصرة ووضعها على الطريق السوي (٢١). كان يرى أن الكوميديا نوع أدبي يختلف عن التراجيديا ، تصور الحياة العادية وتتحاشي تصوير الشخصيات البطولية أو المثيرة للشفقة (٢٢). إنه بذلك يتفق في رأيه مع النظرية التقليدية . لعلنا نلاحظ ذلك في حديث ديميا *Demea* في كوميديا ، الأخوان ، حيث ينصح ولده قائلاً : أنظر إلى حياة الرجال ، كما لو كنت تنظر في مرآة ، اختر منهم واحداً واجعله قدوة (٢٣) ويدلي ترنتيوس برأيه في الشكل الكوميدي ومناهج التأليف (٢٤). إنه ينتقد نوع الفارص الصاخب بما يثيره من أحداث مزعجة ويفضل الكوميديا الهادئة التي لا تعتمد في تأثيرها على حيوية الحدث والتي تتميز بالبساطة ونقاء الأسلوب (٢٥). كما أنه غير قانع بالشخصيات النمطية التي ارتبطت بالكوميديا مثل العبد المدفع *servus currens* والشيخ الغاضب *senex iratus* والطفيلي النهم *parasitus edax* والمحتال الصفيق *sycophanta impudens* والقواد الطماع *teno avarus* (٢٦). إن تصوير مثل هذه الشخصيات يفرض حدوداً معينة على الكاتب الدرامي . بالإضافة إلى ذلك فإن له رأياً يتعلق بالبرولوج أو مقدمة الكوميديا. لقد استعمل زملاؤه الكوميديون ومعهم بلاوتوس البرولوج على الطريقة البوريبيدية وهي الكشف للمتفرجين عن الخطوط العريضة لموضوع المسرحية . لكن ترنتيوس لم يفعل ذلك ، بل استخدم البرولوج استخداماً مختلفاً . استخدمه في أغلب الأحيان لأغراض هجومية أو للرد على أعدائه من النقاد أو لمناقشة بعض الموضوعات الفنية (٢٧). أما الكشف عن الخطوط العريضة للموضوع فإنه يتم في المشاهد الأولى من المسرحية إما عن طريق السرد أو عن تصوير الحدث (٢٨).

(٢٠) Idem, Hycr., 47 .

(٢١) D'Alton, Roman Literary Theory And Criticism, pp. 7 - 27 .

(٢٢) MacMahon, Seven Questions on Aristotle's Definition of Tragedy and Comedy, p. 119 .

(٢٣) Terence, Adelphi, 415 .

(٢٤) Atkins, Op. Cit., vol. II, 6 sqq.

(٢٥) Terence, Heaut., 36; 46 .

(٢٦) Idem, Eun., 247 sqq.

(٢٧) Grube, Op. Cit., pp. 155 sq.

(٢٨) Terence, Adelphi, 23 - 24 .

نادى ترنتيوس بضرورة أن يكون للكاتب مطلق الحرية في التجديد . إنه يهاجم لانوفينوس وطائفته الذين يقدمون ترجمات لاتينية للمسرحيات الإغريقية (٢٩) . إن ذلك - في رأى ترنتيوس - يجعل من المسرحية الإغريقية الجيدة كوميديا لاتينية سيئة . كذلك يشرح مذهبه فيما يسمى ، بالمزج ، Contaminatio والذي غالباً ماهاجمه أعداؤه النقاد (٣٠) . إنه اختيار مسرحيتين إغريقيتين - أو أكثر - والمزج بينهما وصياغة كوميديا لاتينية واحدة . يظهر ذلك في كوميديات فتاة من أندروس Andria والخصى Eunuch والأخوان Adelphi حيث يدافع عن هذه الوسيلة الفنية . كما يدافع أيضا عن نفسه ضد من يتهمونهم بالسرقة الأدبية (٣١) . وهو استخدام كوميديا إغريقية سبق أن استخدمها كاتب كوميدى غيره . إنه يدافع عن نفسه قائلاً إن للكاتب الحرية الكاملة في أن يأخذ مادة عمله الفنى من أى مصدر وإن المهم فى الأمر هو طريقة المعالجة الفنية . إنه يقول فى هذا المجال مقولته الشهيرة : « ليس هناك شئ يقال الآن ولم يقل من قبل ، (٣٢) . هكذا نرى أن ترنتيوس قد حاول محاولات جادة لإدخال بعض التجديدات على فن كتابة الكوميديا ، وأن آراءه تدخل فى نطاق النقد الأدبى . لقد حاول أن يبعث حياة جديدة فى الدراما وأن يرفع من مستواها الفنى .

لوكيلوس ومعاصروه :

شخصية رومانية أخرى تبدى ملاحظات نقدية هامة أثناء القرن الثانى قبل الميلاد ، إنها شخصية الشاعر الهجاء لوكيلوس Lucilius (١٨٥ - ١٠٣ ق . م .) . كان . مثل ترنتيوس - أحد أعضاء جماعة سكيبيو . خلف زميله ترنتيوس فى صداقته لكل من سكيبيو ولايليوس . يشبه ترنتيوس أيضا فى تأثره بالأدب الكلاسيكية والاستقلال الفكرى والاهتمام بالمسائل الفنية التى تميز الكاتب الكوميدي . أشهر أعماله ديوان شعر يتكون من ثلاثين كتاباً يعرف بعنوان هجائيات Saturae وإن كان هو يفضل تسميته بالأحاديث Sermones . لم يصلنا من ذلك الديوان سوى بعض شذرات متناثرة لم تنشر لأول مرة قبل القرن السادس عشر الميلادى . مما لاشك فيه أن ما جاء فى ديوان لوكيلوس يقدم صورة كاملة

Idem, Eun., 7 . (٢٩)

Idem, Andria, 16; Heaut., 17. (٣٠)

Idem, Adelphi, 9 - 10 . (٣١)

Idem, Eun., 41 . (٣٢)

دقيقة عن الحياة الاجتماعية والثقافية بكل اهتماماتها وأنشطتها المختلفة . كان لهذا الديوان تأثير واضح على الشعراء اللاحقين (٢٣). تأثر سليكا في عمله الفكاهي Apocolocyntosis بما جاء في الكتاب الأول حيث يسخر لوكيليوس من مجلس الآلهة . تأثر هوراتيوس في وصف رحلته إلى برونيزي Brundisium بما جاء في كتاب آخر حيث يصور لوكيليوس أحداث رحلة إلى كابوا Capua (٢٤). هذا بالإضافة إلى بعض الملاحظات الهامة التي وردت في بقية الديوان مثل بعض المشاكل الأدبية واللحوية وتقويم لبعض الشخصيات العامة والشخصيات البارزة في مجال الأدب . وأهم من ذلك هو عنصر السيرة الذاتية والملاحظات النقدية .

إن ما يلفت النظر هو ملاحظات لوكيليوس حول الأدب المعاصر ومحاولاته المضنية كعضو من أعضاء جماعة سكيبيو ليخفف من الحماس الزائد نحو الممارسات المارقة في التعبير والذي كان سائداً في ذلك العصر (٢٥). فلقد تأثرت جماعة سكيبيو بالرواقية التي كانت تنادي بالاعتدال والالتزام في التعبير فقاومت ميل الشعراء إلى الأسلوب الطنان الملىء بالمبالغة . لذلك اهتمت اهتماماً بالغاً باللاتينية الخالصة ونادت بتحاشي كل أنواع الصفات غير المناسبة في اختيار الكلمات . في مقدمة ما اهتم به لوكيليوس البعد عن اللحن (وهو النطق غير الصحيح للكلمات) وعن استخدام الألفاظ الإقليمية التي كان يستخدمها الشعراء في ذلك الوقت بكثرة . إنه ينتقد - على سبيل المثال - شاعراً مجهولاً يدعى فيتوس Vettus لأنه يستخدم خليطاً من الكلمات الاتروسكية والسابينية والبرابنسية (٢٦). كما يتهكم على اللهجة الريفية لبيريتور كايكيلوس Caecilius (٢٧). كما ينتقد أيضاً استخدام الألفاظ المؤغرة ، والتي كان أعضاء الجماعات المثقفة مغرمين بها ، وأيضاً الكلمات الاغريقية بدلاً من الكلمات اللاتينية . وغالباً ما نقد بعض الكتاب المبكرين فيقول عن إنيس Ennius - على سبيل المثال - إنه ، يفتقد الوقار ، ويهاجم أكيوس Accius لتجديداته التي أدخلها في هجاء الكلمات وفي تكراره للحرف المتحرك للدلالة على طول المقطع . كما أنه يتهكم على باكوفيوس Pacuvius لأسلوبه الطنان واستخدامه للكلمات الغريبة المركبة (٢٨). لم تقتصر

(٢٣) D'Alton, Op. Cit., p. 49 .

(٢٤) Horace, Satires, I, V.

(٢٥) D'Alton, Op. Cit., pp. 39 - 58 .

(٢٦) Lucilius, frag. 1322.

(٢٧) Idem, frag. 1130.

(٢٨) Idem, frags. 88 sqq.; 15 - 16 ; 18; 939; 148; 170 ... ect.

ملاحظات لوكيليوس على الأسلوب فقط بل شملت أيضا موضوعات أخرى (٣٩).
يصور الخلاف بين سكايفولا Scaevola الرواقى ومنافسه ألبيوكيوس Albucius
بينما يدافع كل من الشاعرين عن منهجه ويهاجم فى نفس الوقت منهج منافسه .

كان لوكيليوس قاسياً فى هجائه ، لكنه فى نفس الوقت لم يسلم من هجوم
الآخرين . وصفه مهاجموه بأن هجاءه ، يجرح ، (٤٠). أثارة هذا الهجوم فدافع عن
نفسه بشراسة وقسوة . من خلال دفاعه عن نفسه يشرح فنه وأسلوبه
ويتحدث عن طبيعة عمله . يقول إن أشعاره ليست هجائيات Saturae لكنها
ارتجاليات Schedia (٤١). وفى مكان آخر يقول عنها إنها ألعاب Ludi وأحاديث
Sermones (٤٢). يقصد لوكيليوس بذلك أنه ينظمها فى أسلوب حر ومألوف
ممزوجاً بالسخرية . أما من ناحية الموضوع فإنه يعلن أن عمله ينتمى الى
الكوميديا ، فكلاهما مرآة للحياة species vitae (٤٣). وأن هدفه هو الإصلاح
الاجتماعى وليس تشويهاً للسمعة أو القذف (٤٤). كما يرفض تسميته بالشاعر . إن
مثل هذه الآراء والنظريات قد يرجع أصلها إلى جماعة سكيبيو ، ومن السهل أن
نجد فيها بدايات تلك المناقشات التى دارت حول الهجاء والذى لعب فيها الشاعر
هوراتيوس دوراً ملحوظاً فيما بعد .

لا تخلو آراء لوكيليوس من التأثيرات الهيلينستية التى تصور الأنشطة
النقدية لذلك العصر والتى تكشف فى نفس الوقت عن اهتمامات لوكيليوس وثقافته .
ومما يؤكد دراية لوكيليوس ومعرفته بالمناقشات الأدبية فى العصر الهيلينستى هو
رأيه الخاص فيما يتعلق بلفظ poema و Poesis (٤٥). إنه يعرف Poema بأنه
يشير إلى نوع أقل من الشعر مثل الرسالة ، أما لفظ Poesis فهو يشير إلى عمل ذى
حجم أكبر وأعظم مثل الإلياذة وحوليات annales إنيوس . هنا يختلف لوكيليوس
عن بوسيدونيوس الذى يقول - نقلاً عن ديوجينيس لائرتيوس (٤٦) - إن لفظ

(٣٩) Grube, Op. Cit., pp. 159 - 160 .

(٤٠) Luciluis, frag. 1017 sqq.

(٤١) Idem, frag . 1039 .

(٤٢) Idem, frag. 1028 - 9 .

(٤٣) Idem, frag. 1027 .

(٤٤) Idem, frag. 1030 - 1034 .

(٤٥) Brink, Horace On Poetry, pp. 61 - 74 .

(٤٦) Lucilius, frag. 339 sqq.

Poema ، هو اختيار الكلمات في وزن أو إيقاع يفوق مجرد النثر عن طريق الإجابة في الجمع بين الكلمات بأسلوب فني ، كما أنه يعرف Poesis بأنه ابتكار معبر يحتوى على تقليد الأشياء سواء كانت بشرية أو الهية ، . إن تعريفات بوسيدونيوس أقرب إلى المفهوم الهيلينستي من تعريفات لوكيليوس . لكن تعريفات لوكيليوس تؤكد على الأقل معرفته بالمصطلحات الهيلينستية والمذهب الهيلينستي ، كما أن بعض الدارسين المعاصرين يرون أن نظريته في الشعر تتفق في بعض جوانبها مع ما جاء عند هوراتيوس فيما بعد (٤٧) . هذا بالإضافة إلى ملاحظاته الساخرة حول بعض الأساليب الخطابية . إن كل ذلك يؤكد أن لوكيليوس قد لعب دوراً هاماً في تطور الدراسات النقدية عند الرومان وأن ديوانه بعنوان الهجائيات كان له تأثير ملحوظ على كل من جاء بعده من النقاد والأدباء الرومان .

بالإضافة إلى لوكيليوس تجدر الإشارة إلى بعض الأسماء المعاصرة التي ربما كان لها تأثير لا يقل عن تأثير لوكيليوس في مجال النقد الأدبي أثناء القرن الثاني قبل الميلاد . ساهم أكيوس Accius (١٧٠ - ٩٤ ق . م .) في تاريخ النقد الأدبي بمؤلفه الذي يحمل عنوان Didascalica المكون من تسعة كتب في تاريخ الشعر الأغريقي والروماني . كما قيل أيضاً إنه كان مهتماً بدراسة كوميديات بلاوتوس . يمكن أن نشير أيضاً إلى ما قام به فولكاكيوس سديجيتوس Volcacijs Sedigitus الذي كتب قائمة بشعراء الكوميديا الرومان وناقش أعمالهم . يبدو أنه حاول أن يفعل كما فعل كل من أرسطوفانيس البيزنطي وأريستارخوس من قبل أثناء العصر السكندري . لكن كل أعمال هؤلاء النقاد وغيرهم لم يصلنا منها سوى شذرات متفرقة متناثرة جعلت من الصعب محاولة تحديد مدى مساهمات كل منهم في مجال النقد الأدبي .

شاهد القرن الثاني قبل الميلاد بدايات النقد الأدبي في روما ، فإذا ما انتقلنا إلى القرن الأول وخاصة النصف الأول من القرن سوف نجد أن النقد الأدبي يدخل مرحلة جديدة تتصف بنشاط أكبر وكان لها تأثير أبلغ على التاريخ المتأخر للنقد . لقد ركز النقاد في المرحلة السابقة على الشعر والمشاكل المتصلة به ، أما في هذه المرحلة فقد أصبح معظم الاهتمام منصّباً على الخطابة ومناهجها وقواعدها . لاحظنا أن التأثير الرواقى في المرحلة السابقة كان ظاهراً في آراء النقاد وخاصة أعضاء جماعة سكيبيو . كما سبق أن لاحظنا الصراع بين الأسبوية والأتينية

وخاصة في مجال الخطابة (٤٨). ولعلنا الآن نعود إلى الوراء قليلاً لاستعرض آراء كاتو (١٣٤ - ١٤٩ ق . م .) حيث يقول : إن الرجل الفاضل بارع في الحديث vir bonus dicendi peritus وحيث يقول أيضاً : كن صاحب فكرة واضحة ، تنطلق الكلمات (من بين شفتيك) ، rem tene verba sequentur . هكذا يظهر بوضوح أن نقاد وأدباء القرن الثاني الميلادي كانوا واقعيين تحت تأثير الرواقية . لقد كان لذلك أثره الواضح على نقاد النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد وخاصة شيشرون .

إلى هرينيوس :

من أوائل الأعمال النقدية التي ظهرت في القرن الأول قبل الميلاد نص مجهول المؤلف يحمل عنوان Rhetorica Ad Herrenium ويرجع تاريخه إلى عام ٨٦ ق . م . تقريباً . إنه نص ذو أهمية تاريخية بالغة وذلك بسبب شعبيته الواسعة وتأثيره الملحوظ أثناء العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة الأوربية (٤٩). ظل الاعتقاد لمدة قرون عديدة أنه من تأليف شيشرون . اعتبره علماء إيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي أنموذجاً يحتذى به في مجال الخطابة . استشهد العالم الانجليزي ولسن Wilson ببعض فقراته في عام ١٥٥٣م كأمثلة لمذهب شيشرون في الخطابة . لكن العالم إرازموس هو أول من أثار غبار الشك على حقيقة نسب النص إلى شيشرون ورأى أنه من المحتمل أن يكون من تأليف شخص يدعى كورنيفيكوس Cornificius ويرجع تاريخه إلى عصر سولا Sulla . لقد لاحظ إرازموس عند كوينتيليانوس وجود بعض فقرات من كتاب الخطابة لكورنيفيكوس تتفق تماماً مع ما جاء في ذلك النص (٥٠).

لنص إلى هرينيوم Rhetorica ad Herrenim أهمية خاصة في مجال النقد الأدبي . إنه يتناول موضوع الخطابة معتمداً على الآراء الهيلينية المفقودة وعلى كتيب يتناول الخطابة كان مستعملاً على نطاق واسع في المدارس الرومانية . يتكون النص من أربعة أجزاء . يتناول الجزء الأول بوجه عام الأنواع الثلاثة للخطابة : خطبة الدفاع والخطبة التأميلية والخطبة الاستعراضية . يتناول الجزء الثاني خطبة الدفاع ، ويتناول الجزء الثالث الخطبة التأميلية والخطبة

(٤٨) أنظر ص ٢٠٢ أعلاه .

(٤٩) Rose, Latin Literature, p. 166 .

(٥٠) Atkins, Op. Cit, Vol. II, pp. 16 sqq.

الاستعراضية. أما الجزء الرابع والأخير فيتناول الأسلوب الخطابي (٥١). يشغل الجزء الأخير نصف حجم النص تقريباً ويعتبر ذا أهمية بالغة في مجال النقد الأدبي . يبدأ هذا الجزء الأخير بتحديد الأساليب الرئيسية الثلاثة : الأسلوب الراقى والأسلوب المتوسط والأسلوب البسيط ، ثم يتلو ذلك بعض النصائح العملية التي تساعد على الكتابة في أسلوب صحيح جذاب . إن استخدام لغة لاتينية صحيحة - في رأى مؤلف النص - ينتج عنه نوع من أنواع الروعة وذلك عن طريق تحاشي تحريف الكلمات وعدم استخدام الكلمات غير العادية . كما أن استخدام المحسنات اللفظية ينتج عنه أسلوب يتصف بالوقار والسحر .

من الملاحظ أن مؤلف نص إلى هرينيوس قد اعتمد اعتماداً كاملاً على ما جاء عند الكتاب الأغريق الأوائل ، لكنه في نفس الوقت قد اختار مادته وعدلها . كي تناسب المتطلبات الرومانية . إنه يستقى موضوعات مناقشاته من التاريخ الروماني ، ويأخذ مادته من باكوقيوس وبلاوتوس وإنيوس ، كما أن أغلب الصور الأسلوبية الواردة في النص من ابتكار المؤلف . يكشف ذلك عن تمثل الرومان للتعليم الإغريقي وتطويره حسب الروح الرومانية قبل عصر شيشرون . هناك أكثر من سبب يجعل لهذا النص أهمية بالغة . إنه أول نص نثرى ينتمى إلى القرن الأول قبل الميلاد يصلنا كاملاً ، كما أنه يحتوى على أقدم معالجة للأسلوب النثرى في التراث اللاتيني ويصور لأول مرة في اللغة اللاتينية تصنيف الأسلوب إلى ثلاثة أنواع : الأسلوب الراقى والأسلوب المتوسط والأسلوب البسيط . كما أنه يحتوى على ملاحظات طريفة وفي غاية الأهمية حيث يرى - على سبيل المثال - أن نقائص الأسلوب غالباً ما تكون في الأصل محاسن تطرف المؤلف في استخدامها (٥٢) ، أو أن الحد من استخدام المحسنات اللفظية مطلوب حتى لا يصل الأسلوب إلى مجرد أسلوب استعراضى خال من المعانى (٥٣) . هناك ملاحظات نقدية أخرى كثيرة ترد في هذا النص وإن كان أغلبها يليق بأى كتاب مدرسي في فرع الخطابة . ومع ذلك فإن للنص أهمية بالغة في مجال النقد عند الرومان خاصة وأن من الواضح أن الخطيب الروماني الشهير شيشرون قد استفاد بمحتوياته في أحد أعماله المبكرة الذي يحمل عنوان عن الابتكار De Inventione .

(٥١) . Grube, Op. Cit., pp. 165 - 166 .

(٥٢) Ad Herrenium, IV 10, 15 sqq.

(٥٣) Ibid, IV 23, 32 .

فَارُو .

هناك مساهمات أخرى يرجع الفضل فيها إلى شخصية معروفة في مجال الأدب الروماني . إنه الكاتب الروماني المعروف ماركوس ترنتيوس فارو (١١٦ - ٢٧ ق . م .) Marcus Terentius Varro الذي عاصر شيشرون ومات بعده بخمسة عشر عاماً . إنه كاتب موسوعي ووطني غيور . كتب أعمالاً عديدة لم يصلنا منها سوى عملين إثنيين أحدهما بعنوان اللغة اللاتينية De Lingua Latina ويقع في خمسة وعشرين جزءاً لم يصلنا منها سوى الأجزاء من الخامس إلى العاشر فقط (٥٤) . كان جلّ هم فارو صبغة التعليم الاغريقي بصبغة رومانية . في مجال الدراسات الأدبية كان أحسن أعماله مرتبطاً بعلم النحو ، وإن كان قد كتب أيضاً في مجال الدراما والشعر والأسلوب . بذلك يكون فارو قد سار في روما على نهج علماء الدراسات الأدبية في العصر الهيلينيستي . إن آثار كل من كليانتيس وأريستوفانيس البيزنطي وديونوسيوس ثراكس واضحة في أعماله تمام الوضوح (٥٥) . أهم منجزاته هو تجميع كم هائل من الشعر اللاتيني المبكر ومحاولة استخراج قواعد عامة للشعر . كما أن اهتمامه بالدراسات الخاصة بالكاتب الكوميدي بلاوتوس لا يمكن غض النظر عنها ، إذ أنه قام بتحقيق وتوثيق إحدى وعشرين كوميدياً لذلك الكاتب الكوميدي (٥٦) . أما اهتمامه الشديد بالدراسات اللغوية فيشهد به كتابه ، اللغة اللاتينية ، De Lingua Latina حيث يحاول أن يتناول بطريقة منظمة قوانين اللغة اللاتينية وهو عمل كان قد بدأه من قبل معلمه ستيلو Stilo (ولد عام ١٥٠ ق . م .) (٥٧) . يظهر تأثير الرواقية واضحاً في هذا العمل . فلقد أخذ فارو عن الرواقيين الإحساس بقيمة الكلمات والاعتراف بضرورة وجود مبادئ عامة قائمة على أشكال وصور مبكرة . إنه يطبق بوجه عام على اللغة اللاتينية نظريات سبق تطبيقها على اللغة الاغريقية منذ عصور مبكرة . من بين الموضوعات التي يتناولها فارو الصراع القديم بين النحويين حول مبدأ القياس واللاقياس (٥٨) . وبالرغم من أنه من أنصار مذهب القياس - أي من الذين ينادون بإخضاع اللغة إلى قوانين - فإنه مدرك في نفس الوقت للدور الذي يلعبه

(٥٤) Kent, Varro On The Latin Language, p. 15 sqq.

(٥٥) قارن : Grube, Op. Cit., pp. 161 - 162 .

(٥٦) Aulus Gellius, Noctes Atticae, 3, 3,2 - 4 .

(٥٧) Rose, Latin Literature, pp. 221 - 222 .

(٥٨) Colson, The Analogist And Anomalist Controversy , pp. 24 sqq.

الاستخدام الشائع للكلمة في إثبات وجود صور مستثناة . لذلك فإنه يقف في موقف وسط بين أنصار كل من المبدئين محاولاً التوفيق بينهما . إنه يرى أن لكل من القياس واللاقياس دوره في تطوير اللغة . ليس من السهل تحديد مدى تأثير قارو على مَنْ جاء بعده في مجال النقد والدراسات الأدبية وذلك لعدم وصول أغلب أعماله إلينا . لكن علماء العصور الوسطى الأوربية قد وضعوه جنباً إلى جنب مع كل من شيشرون وقرجيليوس كأعظم الكتاب الرومان . ربما لأنه يعتبر رائداً في جعل علم النحو علماً جديراً بالدراسة في روما ولأن كتابه عن اللغة اللاتينية هو الكتاب الوحيد من نوعه الذي وصلنا في هذا الموضوع ويرجع تاريخه إلى النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد .

بولوبيوس :

قبل أن نتناول شيشرون بالدراسة نتوقف قليلاً أمام شخصية إغريقية عاشت في روما أثناء القرن الثاني قبل الميلاد (٥٩) . من بين أعضاء جماعة سكيبيو يقف بولوبيوس Polybius موقفاً وسطاً بين التاريخ والأدب . اشتهر بولوبيوس بأنه واحد من أشهر المؤرخين في العالم القديم ، لكننا سوف نتناول آراءه هنا كواحد من المهتمين بالنقد الأدبي . فلقد ساهم مساهمة فعالة في تطوير نظرية الأدب وإن كان قد حدث ذلك بطريقة غير مباشرة . ربما كان هدف بولوبيوس من كتابة التاريخ هو شرح الأسباب التي من أجلها أصبح الرومان سادة المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ، كما أن عمله يعتبر المرجع الموثوق به فيما يتعلق بالحروب البونية . ينتمي بولوبيوس إلى منطقة أخايا في بلاد الأغريرق . جىء به إلى روما مع رهائن أخرى في عام ١٦٨ ق . م . أثناء الستة عشر عاماً التي قضاها في روما كان واحداً من المقربين إلى سكيبيو الأكبر ومعلماً لأبنائه . وضع بولوبيوس نظرية خاصة في مجال كتابة التاريخ حيث عارض معارضة شديدة ما جاء عند علماء العصر الهيلينستي . خصص الكتاب الثاني عشر من عمله للتعبير عن معارضته الشديدة لمبدأ المؤرخين الهيلينستيين وخاصة المؤرخ تيمايوس Timaeus (٦٠) . كان التاريخ يعتبر أحياناً ضمن الخطابة الاستعراضية شأنه في ذلك شأن المديح والهجاء . كان أغلب المؤرخين يكتبون من وجهة نظر

Grube, Op. Cit., pp. 156 sq. (٥٩)

Walbank, A Historical Commentary On Polybius, Vol. I, pp. 6 - 16 . (٦٠)

غير محايدة معتمدين في أغلب الأحيان على المؤثرات الأسلوبية (٦١). يمكن ملاحظة ذلك منذ عهد ايسوكراتيس الذي لم يتردد في التلاعب بالحقائق التاريخية ليثبت صحة رأيه كما كان الحال أيضا بالنسبة للمؤرخين الهيلينستيين الأوائل مثل ثيوبومبوس Theopompus ويوفوروس Euphorus . ولقد ازداد ميل المؤرخين نحو عدم الحيادية وانتشر لدرجة أن تحامل المشائين على الاسكندر قد صبح تناول كاليسثينيس Callisthenes لفتوحاته . إن كل مالدينا من أدلة يؤكد أن كتابة التاريخ كانت منذ القرن الرابع فصاعداً خطابية أكثر منها تاريخية .

كانت ثقة المؤرخ في صدق ما يرويه - في رأى بولوبيوس - أول ضروريات فنه ولم يكن يرضى بولوبيوس بها بديلاً . يؤكد بولوبيوس نفسه هذه الحقيقة حيث يقول : كما أن الكائن الحي يصبح عديم النفع إذا فقد نعمة الإبصار فهكذا يكون التاريخ إذا فقد الصدق قصة عديمة الفائدة (٦٢). كان فيليينوس Philinus متحيزاً لقرطاجة كما كان فاببيوس متحيزاً للرومان ، لذلك فإن تاريخ كل منهما عن الحرب البونية الأولى أصبح يثير السخرية (٦٣). لم يتردد بولوبيوس نفسه - الذي أصبح صديقاً للرومان - في أن يناقش الأخطاء التي ارتكبتها روما (٦٤) ، وحتى تناوله لشخصية سكيبيو الأصغر لم تكن كلها مديحاً . رأى بولوبيوس ضرورة وجود ثلاثة أشياء في المؤرخ : دراسة الأدلة الوثائقية والمعرفة الفعلية . بالمكان وفهم حقيقة الأحداث السياسية . لقد فهم معنى الأدلة الوثائقية بالمعنى الحديث للكلمة ، إنها ليست مجرد قراءة الكتب ، فقد كان يحتقر هؤلاء الكتاب الذين يكتبون التاريخ عن طريق قراءة الكتب فقط . على المؤرخ أن يقابل الشاهدين على العصر وأن يبذل جهده للكشف عن الحقيقة (٦٥). أما بالنسبة لمعرفة المكان فقد كان بولوبيوس رحالة دائم الترحال لا يكل ولا يهدأ ، ذهب ليرى الأماكن التي يكتب عنها بنفسه بقدرما استطاع . أما فيما يتعلق بفهم الأحداث السياسية فإنه يرى أن المؤرخ يجب تكون لديه خبرة شخصية بالسياسة والخطط الاستراتيجية . ولقد كانت لديه فعلاً هذه الخبرة ، بل إنه يسخر من أخطاء المؤرخين الآخرين التي كان يرى أنها راجعة إلى جهلهم بالسياسة من الناحية

(٦١) Rose, Op. Cit., pp. 111 - 112 .

(٦٢) Polybius, I, 14 - 16; cf XII, 2 , 3 .

(٦٣) Idem, I, 14 - 15 .

(٦٤) Idem, I, 37; I, 39, 12 ; I, 64 - 6 .

(٦٥) Idem, XII, 25 - 27 .

العملية . يقول أفلاطون - هكذا يعلق بولوبيوس - إن شئون البشر سوف تدار بنجاح إذا أصبح الفلاسفة ملوكاً أو إذا درس الملوك الفلسفة . لكننى أقول - هكذا يرى بولوبيوس - إن التاريخ سوف يصاغ بكفاءة عالية إذا قام بهذه المهمة رجال ذوو خبرة عملية وعندما لا يعتبرون هذه المهمة مجرد مهنة عارضة بل رغبة جوهريّة شريفة تستحق أن يكرس المرء حياته من أجلها أو عندما يعتبر المؤرخون بعيدو النظر أن التجربة العملية شيء لاغنى عنه من أجل ممارسة هذا الفن (٦٦).

كان بولوبيوس - مثله في ذلك مثل الرواقيين - يكره الخدع الخطابية والاستمالة العاطفية . من هنا جاء الفارق الكبير في رأيه بين التاريخ والتراجيديا، كما جاء أيضاً نقده لفيلارخوس Phylarchus الذى كان يعتمد على إثارة العواطف (٦٧) من هنا أيضاً نشأت كراهيته للخطب الاستعراضية التى يصفها المؤرخون الهيلينستيون المقلدون لثوكوديديس بين ثنايا كتاباتهم التاريخية دون مراعاة للظروف أو للشخصية التاريخية (٦٨) . إن على المؤرخ أن يقول ماقد قيل فعلاً ، أما أنه يحذف ما قيل والسبب الذى قيل من أجله ويضع مكانه خطباً استعراضية وهمية وأسباباً غير مناسبة فإنه يقضى على أهم خصائص فن كتابة التاريخ . وأسوأ من ذلك هو أن يقلد المؤرخون تلك المشاهد الخيالية التى يحاكيها كتاب التراجيديا ويحشروا الآلهة بين ثنايا الأحداث التاريخية الواقعية ليتخلصوا من مآزق أوقعوا أنفسهم فيها بجهلهم (٦٩) . إن من واجب المؤرخ أن يصور الأحداث التاريخية لا أن يرويها وأن يجعل القارئ قادراً على فهم أسبابها ودوافعها . بهذه الطريقة فقط يمكن أن يكون التاريخ ذا فائدة للرجل العادى وأن يستفيد كل الناس من المعرفة بالماضى وأن يشعروا بالمتعة وأن يصبحوا قادرين على تحمل نتائج الأحداث التى تشبه الأحداث التى مرت بغيرهم (٧٠) . إن أفضل أنواع التاريخ بالنسبة لبولوبيوس هو التاريخ الشامل وهو النوع الذى يكتبه لأنه يشرح السبب والأثر . وأكثر من ذلك فإن المؤرخ الشامل يكون أقل عرضة لتضخيم أهمية أحداث بعينها أو شخصيات بعينها عن المؤرخ المحلى الذى ترتبط رؤيته بمكان.

(٦٦) Idem, XII, 28 , 1 - 5 .

(٦٧) Idem, II, 26, 6 - 12 .

(٦٨) Idem, XII, 25 .

(٦٩) Idem, III, 48, 8 - 9 .

(٧٠) Idem, III, 6 .

واحد أو بمعسكر واحد . بل إنه يكون أيضاً أقل عرضه للإنزلاق في منحدر المديح الشخصي أو الهجاء (٧١).

لقد بذل بولوبيوس أقصى ما في جهده كي يكون محايداً في كتابة التاريخ ، لكن قد تختلف الآراء حول مدى نجاحه في تحقيق ذلك . يبدو أنه قد خضع أمام قوميته الأخية عندما تناول أعداء الحلف الآخر . إنه يعترف نظرياً أن قومية المؤرخ قد تؤثر في تناوله للأحداث لكن يجب عليه ألا يشوة الحقائق . أهم من ذلك هو اعترافه بأنه أثناء كتابته عن القائد الأخي فيلوبويمين Philopoemen فإنه ضخم من أهمية أعماله . لكنه عندما فعل ذلك كان يكتب في مدح القائد - على حد قوله - وأن ما كتبه لم يكن يخضع لقوانين كتابة التاريخ .

إذا ما استثنينا بعض الملاحظات العابرة التي وردت عند ثوكوديديس فإن ما جاء عند بولوبيوس يعتبر بحق أول مناقشة جادة للتاريخ وصلتنا كاملة . وهنا تكمن أهمية بولوبيوس كناقد أدبي .

شيشرون

قد يحدث بين حين وآخر أن يكون كاتب أوعالم أو أديب مهماً ومؤثراً لدرجة أن يسمى النقاد ومؤرخو الأدب الفترة التي عاش فيها باسمه ، وأن يعتبروا أعماله معبرة عن عصره وميوله مصورة لميول الناس الذين عاصروه . ينطبق ذلك على ماركوس تولليوس شيشرون Marcus Tullius Cicero . إنه الكاتب الوحيد - باستثناء قيصر جيلوس - الذي نقل إلى الأجيال اللاحقة صورة صادقة لأحسن ما كان على روما أن تقوم بتعليمه . لم يكن شيشرون شخصية متميزة فقط بل كان أنموذجاً ومعلماً للأجيال التالية .

كان مواطناً إيطالياً رومانياً عاش في عصر كانت فيه روما تتقدم إلى الأمام في سرعة مذهلة محاولة أن ترحزح كلاً من أثينا والاسكندرية من مكانها كمركز ثقافي وفارضة في نفس الوقت سلطانها ونفوذها على كل أنحاء العالم حينئذ . لقد ابتكر الاغريق - ويمثلهم إيسوكراتيس - في الكتابة والحديث أسلوباً جذاباً وقوراً يتصف بالمرونة والتكيف . ثم نقلت روما هذا الأسلوب عن إيسوكراتيس وسلمته إلى أوربا . إن رسول روما الذي قام بذلك هو شيشرون (٧٢) . ولد شيشرون في بلدة

(٧١) Idem, III, 42, 7 .

(٧٢) Rose, Op. Cit., pp. 156 sqq.

صغيرة تسمى أربينوم Arpinum في اليوم الثالث من يناير عام ١٠٦ ق . م . (٧٣)
حيث كان ماريوس - الذي ولد في نفس البلدة - في أفريقيا يشترك في الحرب
ضد يوجورثا Iugurtha . كان شيشرون أكبر من بومبي العظيم Cn. Pompeius
Magnus ببضعة شهور . كان والد شيشرون يحمل نفس الاسم بينما كانت والدته
تدعى هلفيا Helvia . كان والده ينتمي إلى طبقة الفرسان وهي الطبقة الثانية في
الدولة بعد طبقة أعضاء مجلس السناتو ، بينما كانت والدته تنتمي إلى الطبقة
المتوسطة الريفية الراقية (٧٤) . لم يشغل والده أى منصب رسمي في الدولة ،
وكذلك لم يشغل أى فرد من أفراد أسرته منصبا رسمياً . فإذا كان شيشرون الابن
قد وصل إلى ذلك المنصب الرفيع الذي وصل إليه فلا بد أن يكون ذلك راجعاً إلى
موهبته الفذة وقدراته الفائقة ، لأنه لم يكن يعتمد في ذلك على ثروة أو نفوذ (٧٥) .
تلقى الصبي شيشرون تعليمه وسط ظروف وطنية مليئة بالقلق والاضطرابات ،
ثم واصل دراسته بنفسه وتحت إشراف أفضل المعلمين في فروع المعرفة المختلفة .
كان أخوه كوينتوس Quintus يصغره بحوالى أربع سنوات ، وظل الشقيقان على
وفاق تام طول حياتهما . في الثامنة عشر من عمره انخرط شيشرون في سلك
العسكرية إجبارياً تحت قيادة بومبيوس سترابون Q. Pompeius Strabo أثناء
الحروب المارسية والذي كان مكلفاً بإخضاع ثورة الحلفاء الإيطاليين . ثم عاش في
السنوات التالية في روما حيث كان يدرس الخطابة على يد أبولونيوس مولون
Apollonius Molon من رودس وهو أفضل معلمي الخطابة في ذلك الوقت
والفلسفة على يد فايدروس Phaidrus الأبيقورى ثم بعد ذلك على يد ديودوتوس
Diodotus الرواقى وفيلون Philon رئيس الأكاديمية ، تلك المدرسة التي أسسها
أفلاطون والتي كانت في ذلك الوقت قد أصبحت تقوم بتدريس مذهب الشك (٧٦) .
هكذا كان شيشرون أكاديمياً من الناحية النظرية رواقياً معتدلاً من الناحية العملية ،
لكنه كان يعرب دائماً عن كراهيته للأبيقوريين . خلال هذه الفترة أقام شيشرون
صداقات مع مجموعة من الشبان أصبحوا فيما بعد شخصيات بارزة في الدولة ،
من بين هؤلاء بومبي وسكايفولا .

(٧٣) Cicero, Brut., 161; de legg., ii, 3, 5; Ad Att., vii, 5, 3; xiii, 42, 3.

(٧٤) Strachan - Davidson, Cicero and The Fall of the Roman Republic, pp. 23 sqq.

(٧٥) Sihler, Cicero of Arpinum, pp. 19 sqq.

(٧٦) Cicero, Brut., 306; 309; 312; Ad fam., xiii, 1, 2.

فى عام ٨١ ق . م . ألقى شيشرون أول خطبة عامة معروفة دفاعاً عن كوينتيوس P. Quintius . فى العام التالى ذاع صيته عندما ألقى خطبته الشهيرة دفاعاً عن سكستوس روسكيوس Sextus Roscius . عندئذ نصحه معارفه أن يترك روما ويختفى عن أنظار سولا Sulla وأعوانه . ترك روما بناء على تلك النصيحة . ذهب إلى أثينا حيث قضى بعض الوقت فى الدراسة المتعمقة . زار آسيا الصغرى حيث درس الأسلوب الخطابى الآسيوى . ثم ذهب إلى رودوس حيث تتلمذ على يد مولون فى الخطابة وعلى يد بوسيدونيوس فى الفلسفة (٧٧) . أثناء ذلك فى عامى ٧٩ - ٧٨ ق . م . - غاب سولا عن الميدان السياسى ومات بعد ذلك بقليل . عندئذ نصح بعض الأصدقاء شيشرون بالعودة إلى روما ، وعاد إليها فى عام ٧٧ ق . م . حيث تزوج من امرأة ذات شخصية قوية طموحة تدعى ترنتيا Terentia ، ودخل ميدان السياسة عن طريق قدراته وموهبته سالكاً طريق ساحات القضاء . سرعان ما أصبح معروفاً على المستوى القومى . أنتخب كوايستور Quaestor فى عام ٧٦ ق . م . ثم قضى العام التالى فى صقلية حيث عين نائباً لحاكم ليليبايوم Lilybaeum . ثم توالى الصراعات السياسية بين رجال الدولة وأحس شيشرون بالحسرة والألم بسبب ذلك التفرق السياسى الذى ساد الميدان . من هنا جاءت فكرة Concordia ordinum أى المصالحة بين طبقة الفرسان التى كان ينتمى إليها بحكم مولده وطبقة أعضاء مجلس السناتو التى أصبح ينتمى إليها بحكم منصبه . فقد أصبح أيديل aedilis فى عام ٦٩ ق . م . حيث نشأت صداقة بينه وبين أتيكوس P. Atticus . ثم انتخب بريطور Praetor فى عام ٦٦ ق . م . ، ثم قنصلاً فى عام ٦٣ ق . م . وحصل على لقب Pater Patriae أى «والد الدولة» ، أو «السياسى الحامى لوطنه» . فى ذلك الوقت كان نفوذ يوليوس قيصر يقوى وسلطانه يزدهر ، وكان راغباً فى إيذاء شيشرون والانتقام منه . ولقد نجح فعلاً فى الحصول على قرار بنفيه فى عام ٥٨ ق . م . ثم عاد شيشرون من المنفى فى عام ٥٧ ق . م . إلى روما حيث أصبح شخصية رومانية بارزة لكنه لم يكن مؤثراً فى إدارة شئون الدولة السياسية ، وظل كذلك حتى قامت الحرب الأهلية . كان حينذاك فى صقلية ، فعاد وحاول أن يوفق بين الطرفين المتنازعين ، ثم تبع بومبى إلى بلاد الإغريق عام ٤٩ ق . م . لكنه لم يشترك فى موقعة فارصاليا فى العام التالى . بعد انتهاء الحرب تصالح مع يوليوس قيصر لكنه استبعد من الحياة العامة . تزوج شيشرون للمرة الثانية من بوبيليا Pubilia وكان زواجاً غير موفق . بعد

ذلك ماتت ابنته توليا Tullia فحزن عليها حزناً عميقاً أدى إلى اعتزاله نهائياً الحياة العامة وانقطاعه التام للدراسة والكتابة حيث صدرت أهم أعماله الفلسفية والأدبية . ثم عاد مرة أخرى إلى ميدان السياسة بعد مصرع يوليوس قيصر ، لكن انتصار أنطونيوس أدى إلى الرغبة في التخلص من كل الأعداء السياسيين وبينهم شيشرون الذي لقي مصرعه على يد أنصار أنطونيوس في السابع من ديسمبر عام ٤٣ ق.م .

مع شيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق.م.) نعود مرة أخرى إلى المجرى الرئيسى لتطور النقد الأدبي . إنه يمثل علماً بارزاً في ساحة النقد الأدبي . ساهم مساهمات فائقة أثارت مناقشات مستمرة على أعلى المستويات وكان لها تأثيرها الواضح في تحديد بدايات عهد الارتداد الكلاسيكي في النظرية النقدية . ظهرت أعماله الأولى في منتصف القرن الأول قبل الميلاد تقريباً بعد عودته من المنفى في عام ٥٧ ق.م . حيث كان قد فقد مكانته السياسية البارزة وأصبح غير قادر على أن يلعب دوراً كبيراً في دور القضاء أو مجلس السناتو . حاول أن يتحرر من توتر العمل السياسى وأن يجد مجالاً جديداً يكشف عن عبقريته التي لا تهدأ . تحول إلى دراسة الأدب والكشف عن أفضل الأفكار والأقوال في مجال السياسة والفلسفة والخطابة . أعظم أعماله وأقيمها جميعاً هي التي تتناول موضوع الخطابة . لقد دفعته وطنيته لمنافسة الأغريق في مجال الخطابة التي كانت - على حد قوله - ملكة الأنواع الأدبية وعاملاً مؤثراً في الحياة العامة . كما دفعه الأمل في إعداد جيل جديد من الخطباء على أساس سليم لكي يخفوا لإنقاذ الجمهورية الرومانية من الكوارث التي حلت بها (٧٨) . لكن هناك سبباً أقوى من ذلك وهو أن شيشرون نفسه كان منذ بداية حياته شغوفاً بدراسة الخطابة وكان من الضروري أن يدافع عن نفسه ضد الانتقادات العدائية التي وجهها نحوه كل من أنصار المذهب الأتيكي والمذهب الآسيوى . هكذا انحدر أعظم خطباء عصره وأحد أفضل الخطباء في العالم نحو هوة الدفاع عن مناهجه ونظرياته فجاء دفاعه عن نفسه معيلاً لا يلضب ومصدراً غزيراً مليئاً بالمعلومات النافعة في مجال فن الخطابة بوجه خاص ونوعاً من المقدمة المضيلة لبعض مبادئ الفن بوجه عام .

من بين أعمال شيشرون المتعددة المتنوعة ليس أمامنا سوى الحديث عن تلك التي لها علاقة بالنقد الأدبي فقط (٧٩) . منذ بداية حياته (٨٤ ق.م.) حين كان

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 20 sqq. (٧٨)

Rose, Op. Cit., pp. 165 sqq. (٧٩)

مايزال تلميذاً لمولون Molon وديودوتوس Diodotus كتب شيشرون مقالاً عن الخطابة بعنوان عن الإبداع De Inventione لم يصلنا منه سوى جزأين أو كتابين فقط . من الواضح أنه لا يعدو أن يكون ملخصاً للمنهج التعليمي الذي كان سائداً حينذاك . إنه كتيب صغير يعتمد في مادته على بعض ما جاء في مقال إلى هريديوس Ad Herrenium وغيره من المصادر المعروفة مثل هرماجوراس . بعد ذلك إنشغل شيشرون لمدة ثلاثين عاماً بأعمال أخرى . تاه بين ألعيب السياسة وانتصاراته في الحياة العامة حيناً وهزائمه حيناً آخر . عندما عاد مرة أخرى لدراسة الخطابة فإنه عاد إليه بفكر جديد وآراء جديدة جاءت نتيجة لخبراته الطويلة السابقة التي اكتسبها أثناء احتكاكه بالناس ومكابدته للأحداث . في عام ٥٥ ق.م. ظهر أول عمل يعتبر من أعظم أعماله بعنوان عن الخطيب De Oratore . كتبه شيشرون لتصحيح بعض الأفكار غير الناضجة التي وردت في عمله المبكر عن الإبداع (٨٠) . في عام ٤٦ ق.م. ظهر عمل آخر بعنوان بروتوس Brutus وفي نفس العام أيضاً ظهر عمل ثالث بعنوان الخطيب Orator . بالإضافة إلى العملين الأول والثاني فإن هذا العمل الثالث يحتوي على الجزء الأفضل من نظرية شيشرون في الأدب . ثم في عام ٤٥ ق.م. ظهر عمل رابع بعنوان تحليل الخطابة Partitiones Oratoriae وهو تحليل لفن الخطابة في شكل تعليمي يتكون من مجموعة من الأسئلة والإجابات . ثم في عام ٤٤ ق.م. ظهر عمل خامس بعنوان Topica ويحتوي على ملخص لتعليم أرسطو الخاص باكتشاف البراهين والحجج مع أمثلة من واقع القانون الروماني . وأخيراً ظهر عمل بعنوان أفضل أنواع الخطباء De Optimo Genere Oratorum الذي يبدو أنه كان مقدمة لترجمته المفقودة لخطب ديموستينيس وأيسخينيس . لكن العملين الآخرين ليس لهما أهمية بالغة بالنسبة لمجال النقد وإن كان ثانيهما ذا قيمة في دراسة المذهب الأسوي والمذهب الأتيكي الخالص .

يتكون مقال عن الخطيب من مجموعة من المحاورات التي تشبه المحاورات الأفلاطونية تقوم بمهمة المقدمة لدراسة الخطابة وتشرح المسار التعليمي العام الضروري لنجاح الخطيب . تدور هذه المحاورات في عام ٩١ ق.م. في فيلا توسكولا Tuscula المملوكة لكراسوس بحدائقها المليئة بأشجار الدلب . المتحاورون الرئيسيون هم كراسوس Crassus وماركوس أنطونيوس M. Antonius أشهر

خطباء العصر حينذاك وأشخاص معاصرون آخرون هم سكايفولا Scaevola وسولبيكيوس Sulpicius وكوتا Cotta الذين يقومون بدور المستمعين . تستغرق المحاوراة مدة ثلاثة أيام ويدور الحوار في كل يوم عن موضوع مختلف عن الآخر . في اليوم الأول - أي في الكتاب الأول من المقال - يناقش كراسوس وأنطونيوس مؤهلات الخطيب الجيد حيث يصف كراسوس بإسهاب منهجه الخاص في التعليم . في اليوم الثاني - أي في الكتاب الثاني - يواصل أنطونيوس الحوار فيشرح وجهة نظره في الخطابة بالإضافة إلى حديث عن الفكاهة يليه جايوس يوليوس قيصر Gaius Julius Caesar الذي كان من أشهر المعروفين بالفكاهة حينذاك . في اليوم الثالث والأخير يعود كراسوس مرة أخرى إلى مناقشة موضوع الفصاحة موجهاً إهتمامه في هذه المرة نحو دراسة الأسلوب . واضح من ذلك العرض الموجز لمقال عن الخطيب أنه يتضمن المسودة الأولى لنظرية شيشرون مشيراً إلى الطريق الذي سوف يسلكه بعد ذلك من أجل تطوير نظريته . أما في العمل الذي يليه في الظهور وهو مقال بروتوس Brutus فهو من نوع مختلف . إنه يروي تاريخ الخطابة في صورة محاوراة قد تذكرنا بالنمط الأفلاطوني . شيشرون هو المتحدث الرئيسي ، يزوره في حديثه في روما كل من أتيكوس Atticus وبروتوس فينساق شيشرون في الحديث عن الخطباء المبكرين وطرق أدائهم المختلفة . بعد مقدمة موجزة عن الاغريق - التي يعتمد فيها على ما جاء عند أرسطو - يستعرض شيشرون قائمة حوالى مائتى خطيب روماني ليس بينهم سوى أربعة خطباء فقط كانوا لا يزالون على قيد الحياة . ترجع أهمية ذلك العرض إلى المعلومات التفصيلية التي يستعرضها وإلى توافق المعلومات الواردة ومناسبتها للموضوع . كما ترجع أهميته أيضاً إلى تلك الاستطرادات التي تمنح العمل مميزات خاصة مثلما يستطرد شيشرون - على سبيل المثال - من الموضوع الرئيسي ليشرح ما يراه الأساس الصحيح للحكم على الأعمال الأدبية . كما يتناول كلا من الخطيبين كالفوس Calvus وهورتنسيوس Hortensius فيستطرد في شرح آرائه عن الأسلوب الأتيكي والأسلوب الآسيوي . ليس غريباً أن تنتهي المناقشة بمدح أسلوب شيشرون في الخطابة على أنه قمة تطور فن الخطابة وإن كان شيشرون يشير إلى هذه النقطة الأخيرة تلميحاً وليس تصريحاً . أما في مقال الخطيب Orator فإن شيشرون يحاول أن يرسم صورة للخطيب المثالي . من الواضح أنه يرد على بروتوس حول موضوع تذوق الأدب والخطابة الذي كان موضوع الساعة في ذلك الوقت . ربما كتب شيشرون هذا المقال أملاً في إغراء بروتوس كي يقلع عن

الأسلوب الأتيكى (٨١). جاء هذا العمل فى شكل خطاب أو مقال مصاغاً صياغة استطرادية وفى صورة نقدية. تكشف دراسة هذا المقال بدقة أن شيشرون لم يكن هدفه الحقيقى وضع أسس أو مناقشة موضوعات خاصة بالخطيب المثالى بل لكى يبرر أسلوبه الخطابى الخاص به. ففى مقدمة قصيرة يحاول شيشرون أن يمنح فكرته عن الخطيب المثالى أساساً فلسفياً ، ثم بعدها مباشرة يناقش بإيجاز الأسلوب الأتيكى ، ثم يكرس بقية المقال للحديث عن تطور قضيته . الرئيسية مع معالجة غير مناسبة لموضوع الأسلوب. إن غرضه الهجومى واضح فى كل أجزاء المقال وخاصة فى ختام حديثه عن عدوية الرنين وحسن الإيقاع الذى يتضمن دفاعاً عن طبيعة أسلوب شيشرون من حيث الرنين والإيقاع .

عندما تخطى شيشرون عامه الخمسين كتب إهداء إلى أخيه حيث يقول إن كوينتوس Quintus حثه على تأليف كتاب جاد عن فن الحديث لأن العمل غير الكامل وغير المعقول الذى أفلتت من بين مذكراته عندما كان فى صباه قد أصبح غير جدير بسنوات عمره وبشهرته التى حققها أثناء مروره بأحداث هامة عديدة (٨٢). بهذه العبارات السابقة يقدم شيشرون عمله الضخم عن الخطيب De Oratore. من الواضح أن الإشارة هنا إلى مقال عن الإبداع De Inventione الذى كتبه شيشرون فى صباه. إنه مقال يدور حول فكرة الإبداع inventio فقط أى حول النماذج المختلفة للموضوعات والحجج التى يجب تناولها فى المناسبات المختلفة. لكن الفصول التمهيدية لكل من الجزأين اللذين وصلنا تعبر بوضوح عن بعض مبادئ عامة هامة ظل شيشرون متمسكاً بها حتى نهاية حياته . يمكن تسمية مقدمة الجزء الثانى بمبدأ ، الإنتقاء ، وهو ما كان يتفق مع شيشرون وعصره إذ كان يتبع المذهب الانتقائى فى الفلسفة والخطابة معاً. إنه يروى قصة الرسام زوكسيس Zeuxis الذى أراد أن يرسم صورة لهيلينى بطة الحرب الطروادية فاختار خمس فتيات من أجمل فتيات كروتون Croton واتخذهن جميعاً أنموذجاً له وليس واحدة فقط وذلك لينتقى أجمل ما فى كل فتاة منهن ويضعه فى الرسم (٨٣). ثم يستطرد شيشرون فيقول إنه مثل الرسام زوكسيس فعندما أراد أن يؤلف كتاباً عن فن الحديث لم ينتق أنموذجاً واحداً فقط ويتبعه فى كل

(٨١) Rose, Op. Cit., p. 169.

(٨٢) Cicero, De Oratore, 1,5.

(٨٣) Idem, De Invent., 2,1.

المناقشات (٨٤) . لكنه جمع كل ما جاء عند الكتاب الآخرين عن الموضوع ، ثم اختار أفضل الآراء من بينهم . إن كلاً من الآراء التي اختارها كان معروفاً ومنتشراً لكنه كان أفضل الآراء من جانب واحد فقط وليس من جميع الجوانب . ونتيجة لذلك فقد رأى أن من الغباء أن يتجاهل نصيحة فاضلة من رجل أثار غضبه بخطأ ارتكبه أو أن يتبنى أخطاء رجل آخر لأنه اتبع رأيه السديد حول أحد جوانب الموضوع (٨٥) . هكذا يقدم شيشرون وهو في مقتبل العمر نصيحة غالية نافعة للدارسين . فلو اختار الدارس في أى فرع من فروع المعرفة من مصادر معرفته أفضل الآراء دون الالتزام مسبقاً بمصدر معين لأصبحت أخطاؤه أقل وحسناته أكثر (٨٦) .

ليس هناك شك في أن ذلك كان منهج شيشرون في الكتابة . كان شغوفاً بالقراءة والاطلاع على آراء الآخرين السابقين والمعاصرين الأغريق والرومان . ليس معنى ذلك أنه كان يقرأ ويسجل ما يقرأه ويحققه ويفحصه ويوثقه كما يفعل أغلب الدارسين في العصر الحاضر ، فلم يكن المنهج الأكاديمي معروفاً لدى القدماء ، بل كانوا يقرأون ثم يعتمدون على الذاكرة . ومن الواضح أن شيشرون كان ذا ذاكرة قوية قادرة على الاحتفاظ بكم هائل من المعلومات . والواضح أيضاً أنه قرأ عدة أعمال لكتاب إغريق معروفين وعلى رأسهم هرماجوارس (٨٧) . يبدأ الجزء الأول من مقال عن الإبداع بمناقشة يمكن أن يقال إن مادتها كانت معروفة وشائعة منذ العصور الإغريقية وعلى الأقل منذ عهد جورجياس . تتناول هذه المناقشة فوائد الخطابة أو اللوجوس logos لكن شيشرون يتناولها بشكل مختلف . إنه يقرر بدون مراوغة أن الفصاحة المجردة شرها أكثر من خيرها . إنه يعتقد أن فصاحة بلا حكمة تكون قليلة الفائدة بالنسبة للمجتمع ، بل إن فصاحة بلا حكمة تسبب ضرراً بالغاً ولا تحقق الخير على الإطلاق . يواصل شيشرون تبريره لضرورة دراسة الفلسفة الأخلاقية وفن الحديث في نفس الوقت . إن كليهما ضرورة واجبة ، وهذا هو المبدأ الأساسي الذي تقوم عليه كل أفكاره وأعماله عن التعليم . مما يلفت الأنظار أن نجد مثل هذه الفكرة عند شيشرون منذ سنوات عمره الأولى . إنه يرى أن قوة الإقناع قد لعبت دوراً بالغ الخطورة في تحرير أفراد البشر من

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 24 sqq. (٨٤)

Cicero, Op. Cit., 2, 4-5. (٨٥)

Grube, Op. Cit., pp. 168 sqq. (٨٦)

Solmsen, Aristotle and Cicero, pp. 401-402. (٨٧)

أغلال العبودية وأوصلتهم إلى رحاب المدنية وقدمت إليهم خدمات بالغة الأهمية . إنه يتتبع جذور الشر فيرجعها إلى ذلك العصر الذى كانت فيه قوة الاقتناع فى أيدى رجال عديمى الضمائر قساة عتاة مدربين على الحديث فى دور القضاء دون مراعاة الصدق فى حديثهم ، دبروا أمورهم للسيطرة على المناصب العامة فاضطر الحكماء إلى اللجوء إلى محراب العلم والدراسة (٨٨). لذلك عندما قبض رجال مندفعون طائشون على دفعة سفينة الدولة كان من الطبيعى أن تتوالى الكوارث وأحداث العنف . عندئذ أصبحت الفصاحة عرضة للكراهية وسوء السمعة التى طردت الرجال الموهوبين من ميدان الصراع والعنف السياسى مثل سفينة تهرب من العواصف الهوجاء باحثة عن ميناء هادىء. إن هذا الميناء فى رأى شيشرون هو الانغماس فى الدراسة والبحث والتحصيل .

من الملاحظ أن فى آراء شيشرون أصداء لآراء أفلاطون (٨٩). لكن شيشرون لم يكن إغريقيا يعيش فى برج عاجى مثل أفلاطون ، بل كان رجل سياسة رومانى. لقد كرس كل حياته السياسية لخلق نوع من التوافق بين الطبقات Concordia Ordinum، لوضع أسس للاتفاق والتآلف بين العناصر الأكثر حكمة فى الدولة لكى ينقذوا الجمهورية المحتضرة ويبعثوا فيها الحياة من جديد. لكنه فشل فى ذلك ، وبعد فشله أعاد دعوته من أجل خلق نظام تعليمى يمكن أن يكون قادراً على التوفيق بين السعى وراء الحكمة والسعى وراء الفصاحة . فإذا تذكرنا أن الكلمة اللاتينية orator قد ورثت معناها السياسى من الكلمة الإغريقية ῥήτωρ فإن أصداء آراء أفلاطون تصبح واضحة عند شيشرون بالرغم من أن دعوته تأتى من الساحة العامة الخارجية فى الدولة وليس من داخل المدرسة الفلسفية ويستهدف الفلاسفة أنفسهم . هذه هى الدعوة الحقيقية التى يدعو إليها شيشرون فى عام ٥٥ ق.م. عن طريق كتابة مقال عن الخطيب ، وهو مائراه مرة أخرى فى مقال الخطيب فى عام ٤٦ ق.م. بالقرب من نهاية حياته (٩٠).

يختلف رأى شيشرون عن رأى أفلاطون فى تعليم الخطابة . لم يطلب شيشرون من الخطيب أن يكون فيلسوفاً بالمعنى الأفلاطونى . كما أنه لم يؤيد وجهة النظر الرواقية التى ترى أن الفيلسوف هو فقط المتحدث الجيد . لكنه يريد

(٨٨) Cicero, De invent., 1, 3, 4.

(٨٩) Plato, Rep., 6, 488 a-d; 6, 496 d; Theaet., 172 e sqq.

(٩٠) Cicero, De oratore, 3, 56 - 95; 3, 122 - 131; Orator, 11 - 19, 61 - 64.

من الخطيب أن يكون على دراية كافية بالفلسفة والتاريخ والقانون وحتى العلوم أيضا كي يصبح قادراً - كما قال ايسوكراتيس من قبل - على التحدث جيداً في الموضوعات الرفيعة. عندما يقول شيشرون إنه مدين للأكاديمية بما وصل إليه من مكانة كخطيب (٩١) فإنه لايعنى بذلك أن دراسة الفلسفة نفسها هي التي تصنع الخطيب الجيد . إنه حريص كل الحرص على تأكيد ذلك بقوله إن الخطابة يجب أن تعززها بعض الدراسات المساعدة الخاصة (٩٢). هذه الدراسات المساعدة الخاصة كان من الممكن تعليمها في مدارس تعليم الخطابة، لكن مدارس تعليم الخطابة وحدها لايمكن أن تصنع خطيباً جيداً . لعل ذلك يعنى أن مطالبة شيشرون بتعليم عام هو في حقيقة الأمر احتجاج على مناهج التعليم في مدارس الخطابة الكائنة في عصره والتي تهتم بالتدريب على تقنيات قائمة التعقيد في مجال الخطابة فقط ولا تقوم بتعليم أى فروع أخرى من فروع المعرفة. لذلك فإنه يتحدث باحتقار ملحوظ عن « ورش عمل » الخطابة *Officinae rhetorum* (٩٣) ليس لأن التعليم الفنى سطحي بل لأنه غير مناسب في حد ذاته على الإطلاق (٩٤). هكذا كان شيشرون يحاول أن ينقذ فن الخطابة من أن يكون مجرد دراسة مدرسية لعمليات البحث وحجج البراهين وتلقين فنية الأسلوب. بذلك يكون شيشرون في نفس الوقت قد طالب بالعودة إلى التقاليد الكلاسيكية (٩٥). لعل المقصود بالتقاليد الكلاسيكية هنا هو تعليم ايسوكراتيس وإن كان شيشرون يختلف عنه بعض الاختلاف (٩٦)، وبالرغم من أن ايسوكراتيس لم يكن مجرد فنى وأنه قد حاول أن ينقل إلى تلاميذه فلسفة الحياة إلا أنه لم يكن يشرح لهم ما هو نوع التدريب أو نوع المعرفة المطلوب (٩٧). ولما كان شيشرون قد قرأ أرسطو أيضاً فإنه قد حاول أن يوفق بين رأيه ورأى ايسوكراتيس ورأى أرسطو في وقت واحد . مجمل رأى شيشرون - إذن في تعليم الخطابة - هو أن يقوم دارس الخطابة بدراسة الفلسفة بكل فروعها - المنطق والأخلاق وعلم النفس والعلوم السياسية والتاريخ والقانون مع دراسة متخصصة لفن الحديث في كل من اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية.

(٩١) I dem, orator, 12.

(٩٢) I dem, De oratore, 3, 80; 3, 142-3; orator, 14 - 17, 64.

(٩٣) I dem, De oratore, 1, 24; 1, 102-5; 2, 75 - 77; 3, 75; 3, 92 - 95.

(٩٤) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 27 sqq.

(٩٥) I bid., p. 23.

(٩٦) Hubbell, The Influence of Isocrates on Cicero, Dionysius And Aristides, p. 55.

(٩٧) Idem, Isocrates and Epicurus, pp. 40 sqq.

لكن شيشرون - كما نعلم - عاش في عصر مادي نفعى . كان يعلم أنه سوف يجد معارضة شديدة من معاصرة (٩٨) . لذلك فإنه يبرر الجهد والوقت الذى يبذلها دارس الخطابة بقوله إن كل هذه الدراسات لها منافع عملية بالنسبة للخطيب . فعندما يبرر دراسة التاريخ - على سبيل المثال - فإنه يقول إن الانسان الذى لا يعرف ماذا حدث قبل أن يولد سوف يظل طفلاً حتى يموت (٩٩) .

قد يكون هدف شيشرون من كتابة أعماله التاريخية مجرد الهجوم على أعدائه السياسيين ، وقد لا يكون كذلك . على أية حال هذه النقطة ليس لها أهمية فى مجال النقد الأدبى (١٠٠) . لكن كل ما يهم هو أن ماجاء فى أعمال شيشرون يعتبر ذا أهمية بالغة فى مجال الدراسات الأدبية بوجه عام والخطابة ونظم تعليمها بوجه خاص . إذا ما استبعدنا مقدمات أجزاء مقال عن الإبداع فإن المقال يتكون من جزأين أو كتابين كاملين يتناولان أنواعاً مختلفة من القضايا والمشاكل والمناقشات وكلها فى صياغة فنية عالية . إن هذا العمل - كما أشرنا من قبل (١٠١) - يرجع إلى فترة مبكرة جداً فى حياة شيشرون . وعندما كتب مقال عن الخطيب فإنه - كما أشرنا أيضاً من قبل (١٠٢) - لم يكن مقتنعاً بقيمة المقال الأول عن الخطابة إذ أنه جاء مختصراً جداً وغير ناضج وكان قد أصبح غير راض عن السلوكيات الخطابية المحضنة للخطباء (١٠٣) . كان ذلك فى عام ٥٥ ق.م . وبعد عشر سنوات تقريباً ظهر مقال بروتوس ومقال الخطيب اللذان يتميزان برؤية أكثر اتساعاً ويتناولان موضوعات متعلقة بالمبدأ . ثم يعود مرة أخرى إلى الناحية الفنية فى مقاليه اللذين ظهرا فى عامى ٤٥ ق.م . و ٤٤ ق.م . وهما تحليل الخطابة . و Topica على التوالى . فى الأول يتناول شيشرون الموضوع كاملاً لكنه يتناول الأسلوب بإيجاز شديد بينما تتناول أغلب أجزاء المقال أنواعاً مختلفة من القضايا والمشاكل والمناقشات . أما المقال الثانى - Topica - كما يشير العنوان فإنه يتناول مصادر القضايا أى الإبداع أو الابتكار . من الملاحظ إذن أن أغلب أعمال شيشرون الفنية تتناول بالتفصيل اكتشاف الحجج والبراهين أو ترتيبها أى تهتم بالإبداع

(٩٨) Cicero, Orator, 12 - 17; De Oratore, 1, 35 - 44; 1, 80 - 90.

(٩٩) Idem, Orator, 120; 16 - 17; 115 - 119.

(١٠٠) قارن : Grube, Op. Cit., pp. 172 sqq.

(١٠١) أنظر ص ٢٤٩ أعلاه .

(١٠٢) أنظر ص ٢٥٠ أعلاه .

(١٠٣) D' Alton, Roman Literary Theory and Criticism, p. 149.

inventio أو ترتيب أجزاء الخطبة despositio لكنه لا يهتم بمناقشة موضوعات خاصة بالأسلوب مناقشة تفصيلية ، ذلك إذا استثنينا مناقشته لإيقاع النثر في نهاية مقال الخطيب ، ولقد لاحظنا أنه يفعل ذلك من أجل الدفاع عن أسلوبه الخاص وليس من أجل المناقشة في حد ذاتها . قد يرجع السبب في ذلك إلى كون شيشرون محامياً لديه الصبر ليتناول تقنيات مهنته كما يفعل أي محام ناجح ، أما شيشرون الخطيب فليس لديه الصبر لمناقشة تقنيات الأسلوب . في الكتاب الثالث من مقال عن الخطيب - على سبيل المثال - من المفترض أن يتحدث كراسوس عن الأسلوب فقط لكنه يستطرد فيتحدث بالتفصيل الشديد عن العلاقة بين الخطابة والفلسفة . وحتى عندما يتحدث عن الأسلوب فإنه يكتفي بمناقشة المبادئ العامة فقط . وعندما يجد نفسه مضطراً إلى مناقشة نقاط فنية متخصصة فإنه يذكر في سرعة بالغة قائمة بالأنواع المختلفة دون إعطاء أمثلة أو شروح (١٠٤) كما لو كان يريد أن يقول : « إنكم تعرفون ذلك كما أعرفه أنا » . هكذا يؤكد شيشرون عندما يتناول الأسلوب احتقاره الشديد للتقنيات (١٠٥) .

من الواضح أن شيشرون يحاول في بعض أعماله الأدبية أن يستعيد مجد النظريات الهيلينستية . في مقال عن الإبداع ينتهز كل فرصة مناسبة لنقد هرماجوراس لكنه يعتمد في نفس الوقت على أعماله . في الفصل الأخير من مقال تحليل الخطابة - على سبيل المثال - يخبر شيشرون أبده أنه قد شرح له كل أنواع الخطابة التي وضعت الأكاديمية أسسها ، في مقال Topica يبدأ بالاعتراف بفضل أرسطو . وفي أعماله الأخرى غالباً ما يشير إلى مصادر إغريقية ولا يدعي الأصالة إلا نادراً . قد يرى بعض الدارسين أن دعوته للربط بين الخطابة والفلسفة في مجال التعليم مأخوذة مباشرة من مصادر هيلينستية . من الواضح أن هذه الدعوة لا تعكس موقفاً معيناً نحو مدرسة خطابية معينة . قد تكون هذه الدعوة مستمرة من فكرة رواقية أو أبيقورية أوحى مشائية ، وقد يكون شيشرون متأثراً في دعوته هذه بآراء أعضاء الأكاديمية المعاصرين مثل فيلو اللاريسي Philo Larissos - الذي كان رئيساً للأكاديمية حينذاك ويقوم بتعليم الفلسفة والخطابة في نفس الوقت - أو أنتيوخوس العسقلاني Antiochus Ascalanus (١٠٦) . لكن من الواضح أن منهج شيشرون الانتقائي يجعل من الصعب تحديد مصدر أفكاره بدقة . لقد كان من

(١٠٤) Cicero De Oratore, 3, 202 - 208; cf. Orator, 136 - 139.

(١٠٥) Grube, Op. Cit., pp. 173 sqq.

(١٠٦) Solmson, Aristotle And Cicero, p. 399.

الطبيعى بالنسبة لأى مدرسة فلسفية تريد أن تجذب التلاميذ الرومان أن تضيف إلى لائحته الدراسية بعض الدراسات المتعلقة بالخطابة . لكن من المستبعد بالنسبة لأى مدرسة فلسفية أن تجعل دراسة الفلسفة فى درجة أقل أهمية من الخطابة ، أن ترفع من شأن التدريب العملى على حساب التعليم الفكرى ، أو تسمح أن يكون تعليمها بالضرورة خاضعاً لدراسات خطابية محضة . إن ما يطالب به شيشرون هو نفس نوع التعليم الذى تلقاه ، إنه نفس التعليم الذى كان يتلقاه الرومان من أفراد الطبقة الراقية فى نهاية القرن الثانى وبداية القرن الأول قبل الميلاد . إنه تعليم روماني أكثر منه إغريقى ، وربما يكون شيشرون هو أول من عبر عنه بطريقة نظرية . فإذا كان الأمر كذلك فإن شيشرون يكون قد خلق نظاماً رومانياً للتعليم ولا يكون فى نفس الوقت قد نادى باتباع التقاليد الكلاسيكية . لذا يمكن أن يلقب شيشرون بلقب « والد الدراسات الانسانية الكلاسيكية » . إن ما فعله شيشرون هو خلق نظام جديد للتعليم جاء نتيجة المزج بين نظرية إيسوكراتيس ونظرية أرسطو . لكن يبدو أن شيشرون فشل فى تحقيق نظريته وظلت الفلسفة منفصلة عن الخطابة فى التعليم الرومانى . وحتى بعد ذلك وأثناء العصر الأوغسطى عندما ربط المثقفون الرومان بين الخطابة والاهتمامات الأدبية والفلسفية فقد ارتبطوا بالفلسفة الرواقية وليس بفلسفة الأكاديمية .

يرى شيشرون أن التدريب على الخطابة يشمل فن التعبير عن النفس بكل أنواعه ، لأن على الخطيب أن يستخدمها جميعاً . عليه أن يتعلم الأسلوب والإلقاء ويتقن كيفية إثارة عواطف مستمعيه . لقد كانت الخطابة بالنسبة لشيشرون أصعب الأنواع جميعاً لدرجة أن الخطباء الذين يتقنون فن الخطابة كانوا - فى رأيه - أقل عدداً من الذين يتقنون أى فن آخر . على الخطيب أن يلمّ بمعرفة أشياء كثيرة بدونها يكون حديثه خالياً من المعنى ومثيراً للسخرية . عليه أن يختار الكلمات المناسبة ويحسن ترتيبها . عليه أن يكون على دراية كاملة بطبيعة العواطف التى منحتها الطبيعة للإنسان لأن قوة الفصاحة وهدفها يعتمدان كلية على مقدرة الخطيب على تهدئة أو إثارة عقول المستمعين . عليه أن يضيف إلى ذلك نوعاً من البهجة والظرف ونوعاً من أنواع المعرفة التى تليق بإنسان حر وسرعة وإيجازاً سواء فى التحدى أو الإجابة فى لغة تتصف بالبراعة والنقاء . عليه أيضاً أن يكون على علم بالماضى والقدرة على ضرب أمثلة من الأحداث الماضية . كما يجب عليه ألا يتجاهل المعرفة بالقانون والإجراءات القضائية (١٠٧) . هذا ما أراد شيشرون

أن يكون عليه الخطيب ، وقد كان هو نفسه كذلك . إن قائمة الأنواع التي على الخطيب أن يدرسها هي الفلسفة والعلوم السياسية والتاريخ والقانون والخطابة سواء باللغة اللاتينية أو الإغريقية . من الملاحظ أن هذه القائمة تخلو من الدراسات الأدبية . لكن من السهل تفسير ذلك . كان الأدب في رأى شيشرون أحد الأنواع التابعة لفن الخطابة . عندما تحول هو نفسه للكتابة عن الفلسفة لم يكن يخشى من أن يكون فاقداً للخبرة في ذلك النوع الفني ، ذلك بالرغم من أننا نلاحظ أن أجود أعماله الفلسفية هي التي يظهر فيها كمحام . ففي مقال عن الغايات De Finibus - على سبيل المثال - يطرح شيشرون القضية بالنسبة للرواقية أو بالنسبة للأبيقورية ثم يطرح القضية التي تقابلها . إن خبرة الخطيب الناجح في رأيه تتضمن كل صور التعبير . في مقال عن الخطيب لا يتفق شيشرون مع صديقه أنطونيوس عندما يريد أن تكون الخطابة قاصرة على الحديث في دور القضاء أو في الاجتماعات العامة . لكنه ربما يتفق معه حين يقول إن الأنواع الأخرى من فن الخطابة ليست سوى لهو صبياني بالنسبة لأي شخص مثقف ثقافة عامة يكون قد تدرب على ممارستها أثناء المعارك الكلامية داخل دور القضاء (١٠٨) . إننا نجد نفس الموقف في مقال الخطيب (١٠٩) . حيث يحاول شيشرون أن يشرح كيف يختلف الخطيب عن الفيلسوف وعن السوفسطائي وعن المؤرخ وعن الشاعر . إن فلاسفة كثيرين يستطيعون أن يؤلفوا أعمالاً جيدة بأسلوبهم الهادئ الرزين لكنهم مضطرين لإخضاع المستمع ، وكذلك السوفسطائي يستطيع بأحاديثه الاستعراضية أن يحسن استخدام المحسنات اللفظية وكل أساليب الكتابة بشكل واضح ، وكذلك أيضاً يفعل المؤرخ . أما فيما يتعلق بالشاعر فالوضع مختلف (١١٠) . هذا الاختلاف ليس في الإيقاع إذ أن الخطباء أصبحوا يستخدمونه أيضاً بل في أنه يريد أن يتصف بكل صفات الخطيب الحسنة بينما يكون مقيداً بقيود الشعر . كما أن الشاعر يستطيع أيضاً أن يستخدم محسنات لفظية مثل الاستعارات أو الألفاظ المهجورة بقدر أكبر من الحرية . إن الخطيب يجب أن يكون مدرباً على استخدام كل تلك الأنواع التي يستخدمها كل هؤلاء الكتاب ثم بالإضافة إلى ذلك عليه أيضاً أن يكون قادراً على التأثير على المستمعين وإخضاعهم لرأيه .

Ibid., 2, 72.(١٠٨)

Idem, Orator, 61 - 68.(١٠٩)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 37 sqq.(١١٠)

من المؤكد أن دراسة الأدب كانت ضمن مقررات التعليم الشيشروني، لكن الهدف وراء تضمينها وقدر الاهتمام بها كانا يشكلان خطراً حقيقياً على الأدب نفسه وعلى النقد الأدبي (١١١). فلقد تحول الأدب الروماني شيئاً فشيئاً إلى أدب خطابي حتى أصبح الأدب خاضعاً لأغراض نوع واحد فقط من الأدب وهو الخطابة. لذلك فإن الخطابة تمثل الجزء الأكبر والأهم في مجال الأدب الروماني وإن كنا لانتفق مع شيشرون في أنها أسمى الفنون .

سوف نلاحظ أن عدداً كبيراً من التركيبات الخطابية يمكن تطبيقها على أنواع أخرى غير الخطابة (١١٢). مثال ذلك تركيبة العناصر الخمسة للخطابة : الإبداع وترتيب الأجزاء والأسلوب والإلقاء والذاكرة (١١٣). أحياناً يتجاهل شيشرون العنصر الخامس وهو الذاكرة باعتباره عنصراً مشتركاً في فروع أخرى من المعرفة مثل الفنون والحرف والعلوم . ربما يكون هذا العنصر الأخير أكثر ضرورة في الحديث الشفاهي ولا يستغنى عنه أي نوع من الأنواع الأدبية . فيما يتعلق بالإلقاء فإننا اليوم لانتوقع أن كل مؤلف يستطيع أن يلقي ماكتبه على الملأ لكننا نشعر بالضيق إذا لاحظنا أن الشاعر لا يستطيع أن يقرأ شعره : ذلك لأننا نعرف أن الإيقاع عنصر ضروري في الشعر ، لكن القدماء عرفوا ماقد نكون قد نسيناه نحن اليوم وهو أن الإيقاع عنصر ضروري أيضاً في النثر الأدبي . لقد كان شيشرون يرى أن الكاتب الذي لا يهتم بالإيقاع فيما يكتب كاتب غير مثقف في مجال فن اللغة وقد يكون شيشرون على حق في ذلك . لايعنى ذلك أن على كل الكتاب أن يدرسوا الإيقاع بالتفصيل الدقيق كما أراد القدماء ، لكن من الواضح أن الإيقاع كان عنصراً هاماً في دراسة أو نقد أي نوع من الأنواع الأدبية . إن القاريء ليس في حاجة إلى معرفة كيفية تأثير الإيقاع لكن - كما يرى شيشرون - على الناقد أن يعرف ذلك (١١٤). الإبداع inventio هو معرفة ماذا يقال وهو عنصر هام في كل الأنواع الأدبية ، والقرار iudicium هو الاختيار من بين مايمكن أن يقال مايجب أن يقال في مناسبات بعينها. إن عنصر الاختيار يرد أحياناً عند شيشرون كعنصر قائم بذاته مضافاً إلى عنصر الإبداع (١١٥)؛ فيما يتعلق بالأسلوب فإن شيشرون

(١١١) Grube, Op. Cit., pp. 173 sqq.

(١١٢) Rose, Latin Literature, p. 167.

(١١٣) Cicero, De Oratore 1, 64, 113, 142, 187, 2, 79; Brutus, 215 - 216; Orator, (١١٢)

43 - 60; De Optimo, 4- 6; Partitiones, 1-4 etc.

Idem, Brutus, 187. (١١٤)

Idem, Orator, 44. (١١٥)

يفضل مناقشة هذا العنصر لدى كل كاتب على حدة بدلاً من مناقشته تجزئاً .
في مقال بروتوس يقوم شيشرون بتقويم الخطباء سابقه . لكنه أحياناً يقارن بين
اثنين من الخطباء معاصريه مثلما يفعل بين كراسوس وأنطونيوس . يتضمن هذا
التقويم تركيبات خطابية مختلفة ليست فقط تركيبات عامة بل أيضاً تركيبات
خاصة مثل ميزات الأسلوب وأنواع الأساليب الثلاثة والواجبات الثلاثة للخطيب
وهي التثقيف docere وإدخال البهجة delectare وإثارة العواطف movere (١١٦) .

عندما يستخدم شيشرون هذه التركيبات فإنه لا يدقق في استخدام
المصطلحات . ربما يرجع ذلك إلى أنه يسرع في الكتابة لأنه يأخذ من مصادر
مختلفة في أوقات متعددة . نحن نعلم أنه كتب مؤلفاته الفلسفية والخطابية في مدة
زمنية قصيرة جداً ، فلقد كان العمل في كتابة تلك الأعمال أشبه بعقار يتعاطاه
شيشرون لكي ينسي ألم الفراغ النفسي الذي أحس به بعد انعزاله الاضطراري
وبعده عن ميدان السياسة العامة . بالرغم من ذلك فإن أعماله الخطابية متقنة
ومخططة تخطيطاً جيداً . إنه يغير في استخدام المصطلحات وينوع في التركيبات .
قد يرجع ذلك إلى إهماله وعدم حرصه بقدر ما يرجع إلى اهتمامه بالأفكار أكثر
من اهتمامه بالمصطلحات الدقيقة وإلى استعماله لكلمات أو تركيبات يرى أنها
تعبر عن المعاني التي يقصدها في كل مناسبة على حدة (١١٧) . إن واجبات
الخطيب ثلاثة :- التثقيف وإدخال البهجة وإثارة العواطف . ويعبر عنها شيشرون
بالكلمات movere, delectare, docere على التوالي في مقال بروتوس (١١٨) . أما
في مقال عن الخطيب فإنه يستخدم ثلاث كلمات أخرى للتعبير عن نفس هذه
الواجبات الثلاثة . إنه يستخدم الكلمات probare , conciliare , flectere على
التوالي (١١٩) . وهي لاتعني نفس ماتعليه الكلمات الثلاث في مقال بروتوس . كما
أن شيشرون قد يغير من ترتيب الكلمات الثلاث أو قد يحذف إحداها ويكتفي بذكر
الاثنين الآخرين . ويحدث نفس الشيء أثناء مناقشاته لموضوعات أخرى (١٢٠) .

يرى شيشرون أن الخطيب الجيد عليه أن يدرس الفلسفة ، أي عليه أن
يدرس الخطابة نفسها بأسلوب فلسفي ، هذا هو ما يريد أن يقوله شيشرون في أعماله

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 28 sq. (١١٦)

Grube, Op. Cit., pp. 178 sqq. (١١٧)

Cicero, Brutus, 185 - 200. (١١٨)

Idem, De Oratore, 2, 114; 2, 121. (١١٩)

Michel, Rhétorique et Philosophie chez Cicéron, pp. 155 sqq. (١٢٠)

الرئيسية الثلاثة التي كتبها في مجال الخطابة : عن الخطيب وروتوس والخطيب (١٢١). كما أنه يثير سؤالاً هاماً هو هل الخطابة فن أم لا ؛ ثم يحاول أن يجيب عليه من خلال محاوره بين كراسوس وأنطونيوس في مقال عن الخطيب . كراسوس يرى أن الخطابة فن بينما ينكر أنطونيوس ذلك . يحاول شيشرون أن يوفق بين الرأيين المتناقضين . إن الخطابة ليست فن ars بالمعنى العلمي بمعنى أن لها قواعد صارمة تحكمها ، لكنها فن τέχνη بالمعنى الاغريقي بمعنى أن لها قواعد عامة يمكن أن تحكمها في أغلب أجزائها . قد يصبح المرء خطيباً بدون هذه المعرفة لكنه لا يمكن أن يكون خطيباً جيداً بدون هذه المعرفة والتدريب الفني . قد لا تكون هذه الإجابة جديدة إذ أنها تعود في أغلب أجزائها إلى أرسطو . هناك أصداء كثيرة لأقوال أرسطو عند شيشرون ، لكن التأثير الأرسطي يمكن ملاحظته بوضوح أكثر من الاهتمام العام للفلسفي نحو الخطابة . كان تأثير المشائيين في مجال الدراسات الأسلوبية واضحاً ملحوظاً ، لكننا لانعرف أحداً جاء بعد أرسطو- قبل شيشرون - وأكد على ضرورة أن تقوم دراسة الموضوعات العادية والمناقشات العامة على دراسة النفس البشرية (١٢٢). لعل ذلك هو السبب الذي من أجله يخلط شيشرون بين المصطلحات ويغير في استعمال الكلمات (١٢٣). إن شيشرون يعترف صراحة أن أفكاره خليط من أفكار كل من إيسوكراتيس وأرسطو (١٢٤).

لم يكن شيشرون نفسه فوق مستوى النقد فلقد هاجمه بعض الكتاب الذين ضاقوا بأسلوبه الذي أسموه أسلوباً أسيوياً . كان هؤلاء الكتاب يفخرون بأسلوبهم الأتيكي ، كانوا يصفونه بأنه أسلوب بسيط . من هنا بدأت المعركة المعروفة بالمعركة بين الأسلوب الأسوي والأسلوب الأتيكي ، (١٢٥). من بين مجموعة الكتاب ذوى الأسلوب الأتيكي الشاعر والخطيب كالقوس وربما أيضاً الخطيب بروتوس . يروي لنا المؤرخ الروماني تاكيتوس Tacitus أنهما تبادلا الرسائل مع شيشرون (١٢٦). يبدو أن يوليوس أيضاً كان من بين الكتاب ذوى الأسلوب الأتيكي- وكذلك أيضاً أسينيوس بوليوس Asinius Pollio

(١٢١) أنظر موجز لمحتويات هذه الأعمال الثلاثة من ٢٤٩ أعلاه.

(١٢٢) Solmsen, Op. Cit., pp. 390 - 404.

(١٢٣) Idem, The Aristotelian Tradition, pp. 169 - 190.

(١٢٤) Cicero, Ad Fam., 1, 9, 23.

(١٢٥) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 34 sqq.

(١٢٦) Tacitus, Dialogues, 18.

وكاتولوس Catullus (١٢٠). لكن هناك بعض الدارميين الذين يستبعدون بروتوس من هذه المجموعة (١٢١). هاجمت هذه المجموعة شيشرون لأنه أكد على ضرورة الإيقاع في النثر واتهموه بأن ذلك من تأثير الأسلوب الأسيوي. لكن شيشرون دافع عن أسلوبه دفاعاً شديداً. إنه يستشهد بجمهور المستمعين الذين يعجبون بالحديث الذي يخضع لإيقاع معين. يقول شيشرون إن المستمع إن يشعر بحدارة النار إذا لم تكن الكلمات التي تصل إلى آذانه نارية (١٢٢). من خلال دفاعه عن أسلوبه يناقش شيشرون فكرة الضحك والظرف وكيف أصبح الخطيب مؤثراً في جمهوره عن طريق ظرفه وخفة دمه. لكن هناك حدوداً معينة وأرقاً معينة لإثارة الضحك. يجب ألا يكثر الخطيب من إلقاء اللكات والا نشهر أمام جمهوره في صورة مهرج. كما أن عليه أن يتحاشى الذكات غير المناسبة، عليه ألا يسخر من الكوارث أو الجرائم أو يسخر من نفسه أو من القضاة. إن المقابلة بين الظرف والتعريض فكرة قديمة سبق أن ناقشها أرسطو (١٢٣). إن التعليقات الظرفية التي يعدها ويحصرها الخطيب معه من بينه - على حد قول شيشرون - تكون أقل تأثيراً من التعليقات التلقائية التي تخطر على بال الخطيب في الترو واللحظة (١٢٤).

في ختام دراستنا لشيشرون في مجالي النقد الأدبي يمكن تقسيم أعماله النقدية إلى مجموعتين: مجموعة مقالات عامة ومجموعة مقالات متخصصة عميقة. كتب مقال عن الإبداع De Inventione في فجر حياته عندما أراد أن يستعرض بوجه عام موضوع الخطابة، لكنه لم يستطع أن يحقق ذلك. لقد لاحظنا أنه منذ بداية حياته قد استطاع أن يرسم صورة لبعض المبادئ العامة التي كان عليه أن يذمها بعد ذلك. أما الآن الآخرين وهما Topica وتحليل "خطابية" فقد كتبهما قريب نهاية حياته. كان في ذلك الوقت مضطراً للإجابة على تساؤلات الشباب الروماني الذين كانوا يرغبون في أن يصبحوا خطباء مشهورين. ولقد ناقش في شيشرون كتبهما لكي يمد هؤلاء الشباب بعاراً الحد الأدنى من

Handrickson, Cicero's Correspondence with Brutus and Catullus, pp. 274-275, 258.

Cicero, Op. Cit., pp. 922-923, 924.

Cicero, Letters, 230, De Oratore, 2, 134 - Cicero, Op. Cit.

Amor, Extracts, 4, 4, 1312 (1480-1481, 1482).

Cicero, De Oratore, 2, 230, De Oratore, 2, 230.

المعلومات الفنية التى يجب أن يتسلحوا بها كى يفهموا ويمارسوا فن كتابة خطب الدفاع داخل دور القضاء . إن هذه المجموعة من المقالات ذات أهمية بالغة بالنسبة لمؤرخ مهنة الخطابة والخطب القضائية . ولاشك أن أى محام ناجح فى العصر الحاضر يمكن أن يجد فيها ما يهيمه . لكنها فى نفس الوقت لاتساهم سوى بقدر ضئيل فى مجال دراسة تاريخ الأدب والنقد الأدبى أوفى مجال المشاكل العامة والمداخلات التى دارت فى عصر شيشرون نفسه . بين تاريخ كتابة مقال عن الإبداع وتاريخ كتابة العمل الذى يليه فى مجال الخطابة يقف مقال عن الخطيب شاهداً على فترة ثلاثين عاماً قضاها شيشرون بين ساحات القضاء والميادين السياسية . بالطبع لم يكن شيشرون يرغب فى الفصل بين هذين الجانبين من حياته - الجانب القضائى والجانب السياسى - لأن وجهة نظره الخاصة كانت بلاشك شاملة واسعة الأفق . لذلك فإن من المستحيل أن نفصل - فيما يتعلق بأعمال شيشرون - بين حياته والأدب أو بين الخطابة والأدب أو بين السياسة والخطابة أو بين الخطابة والفلسفة أو بين الخطابة والتعليم . فالخطابة كانت فى نظره أسمى صور الأدب ، وكان الخطيب هو رجل السياسة ، وكان الفيلسوف الحقيقى هو الذى يستطيع أن يجمع بين كل هؤلاء . ولايستطيع أحد أن ينكر أن شيشرون كان قادراً على أن يجمع بين كل ذلك .

كان شيشرون رومانياً ، لذلك كانت الفلسفة بالنسبة إليه - كما كانت بالنسبة إلى غيره من الرومان - لاتعنى سوى القليل الذى يحقق معونة فورية فى حل المشاكل العملية . أعماله الفلسفية محددة فى نطاقها ومفهومها . أما أعماله الخطابية فلا تعانى من ذلك النقص . عندما كتب مقال عن الخطيب وبروتوس والخطيب كان الجميع يعتبرونه أعظم خطيب رومانى ، وكان أعداؤه يهاجمونه بصفته أعظم الخطباء . كان شيشرون مهتماً أيضاً بتعليم الشباب الرومانى وغير قانع بنظم التعليم فى روما حينذاك . إن هذه الأعمال الشيشرونية تبدو لنا الآن أنها تتناول بالتفصيل موضوعات فنية ، لكنها فى الحقيقة أقل من الناحية الفنية من أعمال أخرى بين أيدينا تتناول نفس الموضوع سواء من التراث الاغريقى أو التراث الرومانى . إن السؤال الرئيسى الذى اهتم به شيشرون هو كيف تستطيع روما أن تصنع رجالاً قادرين على التعبير عن أنفسهم بطريقة مؤثرة وعلى رؤية المشاكل الهامة المريرة للمجتمع الرومانى رؤية سليمة والقدرة على إيجاد الحلول المناسبة

لها . إن هذا الربط بين القلق العميق المخلص والخبرة الفريدة باللغة وشلون الدولة هو الذي يبعث الحياة من جديد في تلك التركيبات التحليلية التي ينقلها شيشرون عن الاغريق ، وهو الذي يجعله قادراً على أن يقدم مساهمة لها وزنها في مجال النقد الأدبي ، عن طريقه تبدأ روما في إعادة بناء المذهب الكلاسيكي (١٣٢) .

الفصل الثاني

العصر الأوغسطي

الفصل الثاني

العصر الأوغسطي

أسباب ازدهار النقد :

لاحظنا في الفصل السابق أن بدايات النقد الأدبي في روما كانت توجه اهتماماً بالغاً نحو الخطابة والأسلوب الثري والبحث عن المبادئ الصحيحة وسط تأثيرات مذهلة متعددة ، وأنها اتجهت في نهاية الأمر نحو الفن الكلاسيكي التقليدي . بانتهاء عصر شيشرون بدأت مرحلة أخرى من مراحل تطور النقد كان لها تأثير أقوى من المرحلة التي سبقتها . فلقد جاء العصر الأوغسطي (٣١ ق.م - ١٤ م) الذي شهد انتصاراً رائعاً للحركة الأدبية تحت التأثير الهيلينستي . شاهد العصر الأوغسطي مولد فجر عصر ذهبي للشعر . عصر تميز بروائع فيرجيليوس Vergilius وهوراتيوس Horatius وبروبرتيوس Propertius وتيبوللوس Tibullus وأوفيدوس Ovidius . أصبحت كل الاهتمامات الفكرية الرئيسية منصبة على الشعر وفنون الشعر ، وأصبح الشعراء ورجال الأدب بوجه عام مكانة مرموقة في المجتمع . هناك عوامل معينة ساهمت في النمو السريع للحركة النقدية . لم يكن العصر السابق على العصر الأوغسطي خالياً من نظريات الشعر ، لكن لم تكن تلك النظريات سوى نظريات عامة ظهرت في شكل مقولات هزيلة متناقضة . أما في العصر الأوغسطي فكانت هناك دفعة جديدة نحو مناقشة موضوعات أدبية يصاحبها تطورات مختلفة لنوع اجتماعي وفكري . بالإضافة إلى ذلك فإن بعض الموضوعات الأدبية الملحة قد فرصت نفسها على عقول أهل الفكر . من هنا نشأ الاتجاه الجديد للأنشطة النقدية الذي امتد بعد ذلك حتى وصل إلى ميدان الشعر ، والذي حقق على يدى هوراتيوس نتائج باهرة رائعة . لمعرفة أسباب ذلك يجدرنا أن نستعرض بعض الحقائق الأدبية والاجتماعية والفكرية الخاصة بالعصر الأوغسطي (١) .

(١) Atkins, Literary Criticism In Antiquity, Vol. II, pp. 47 sqq.

أول هذه الأسباب هو ذلك التكريم الذي تمتع به الشعر والشعراء أثناء العصر الأوغسطي . مع انتهاء عصر الجمهورية اختفت كثير من الأحقاد التي كان يشعر بها البعض في الماضي . من بين هذه الأحقاد النظرة السابقة إلى الشعر واحتقار الرجال ذوي المذهب العملي لمهنة الشاعر . في ظل النظام السياسي الجديد أصبح الشعر يتصف بنوع جديد من الوقار ، ثم تطور الأمر حتى أصبح يعتبر من أنبل المهن . أصبح حرفة جدير بها ذوو العقول الجادة من الرومان ، أصبح شيئاً معترفاً به كسمة من سمات الدولة . كانت المتغيرات التي تعرض لها المجتمع الروماني مسئولة إلى حد ما عن ذلك . كانت الحياة السياسية في ذلك العصر مركزة حول شخصية الامبراطور أوغسطس ، قلّ التهافت من أجل تحقيق امتيازات في المجال السياسي . أغلق الطريق أمام الحرب ، تعرضت الخطابة السياسية للضغوط ، ولم تعد هناك حاجة ماسة للخطب في دور القضاء . لم يصبح أمام رجال الدولة سوى الاعتراف بالأدب وتشجيعه مما أدى إلى إعادة النظر في قيمة الأدب عامة والشعر خاصة . لم يكن موقف أوغسطس نفسه خال من التأثير ، إذ بينما اكتشف يوليوس قيصر أن من الممكن أن يكون الشعراء أعداء لدودين فقد رأى أوغسطس لأول مرة مدى تأثير مساندتهم للحاكم على سير الأمور في الدولة . بدأت فكرة تبني الشعراء في الظهور لأول مرة على يد أوغسطس الذي منح الشعراء مكانة اجتماعية جديدة وضمن لهم الأمان . كما طبق أيضاً فكرة تبني الشعراء مجموعة من رجال الدولة المعروفين مثل مايكيناس Maecenas وپولليو Pollio وميسالا Messala الذين جمعوا حولهم مجموعات من رجال الأدب لكي يرتبطوا بالمجالات الأدبية والفنية . هكذا ارتقت مكانة الشعراء في نظر العامة وبالتالي اتصفت مهنتهم بالسمو والاحترام . أهم هذه المجموعات تلك التي كانت حول كل من أوغسطس ومايكيناس . انضم إلى هذه المجموعات فئة من شباب المثقفين الذين ساعدوا على تغيير فكرة الرومان عن الأدب . جاءت هذه الفئة من نابلي التي كانت تعتبر مدرسة للدراسات الانسانية والتي سبق أن أسسها رجال الأدب الاغريق - فيهم خطباء وفلاسفة ومؤرخون وشعراء - الذين اضطروا للهجرة نحو الغرب من الاسكندرية وبرجاموم وأنطاكيا . وفي حديقة المدرسة ، هناك وتحت إشراف سيرو Siro وبارثينيوس Parthenius وفيلوديموس Philodemus تلقى هؤلاء الدارسون الشبان تعليمهم في الأدب . من بين هؤلاء كان فيرجيليوس وبلوتIOS Plotius وكوينتيليوس قاروس Quintilius Varus ، جميعهم ذهبوا إلى ذلك المكان متأثرين بسحره . إن وصولهم إلى روما يمثل بزوغ عصر ظهور أفكار جديدة

بعثت حياة جديدة فى مجال الأدب . إلى هذه المجموعة انضم بعد ذلك هوراتيوس الذى وصل بنفس الطريقة تحت حماية لوكيوس بيسوكايسونيوس Lucius Piso Caesonius صديق فيلوديموس وراعيه . ثم انضم إليهم أيضا شبان رومان ذوو عقلية ناضجة مثل پولليو وجالوس Gallus وبروبرتيوس وأبولودوروس الشيخ الذى تعلم أوغسطس على يديه . هكذا تكونت أكاديمية غير رسمية لدراسة الأدب قادرة على مناقشة كل الموضوعات الأدبية على اختلاف مستوياتها مؤثرة تأثيراً بالغاً مستمدة ذلك التأثير من رجال الدولة الأقوياء الذين يراعون هذه المجموعات . لقد ابتكر پولليو فكرة يمكن إضافتها إلى الأسباب السابقة التى أدت إلى تطور الأدب والنقد الأدبى وهى أن يقرأ الشاعر عمله على بعض النقاد لمناقشته قبل نشره .

كان يتردد فى روما حينذاك سؤال أدبى فى جميع الأوساط الأدبية والاجتماعية . هذا السؤال هو : هل يتبع الأدباء الرومان الشكل الاغريقى الكلاسيكى أم الشكل السكندرى الحديث الذى كان له تأثيره البالغ فى أعمال كاتوللوس ومدرسته ؟ كان هناك أيضا من يرفض هذا وذاك وينادى باتباع الشكل اللاتينى القديم . بينما كان هناك أيضا من يهتم بمناقشة الأسلوب الشعرى . إن كل هذه الاختلافات فى رأى كان لها تأثير واضح فى دفع عملية تطور النقد الأدبى . ليس هناك شك فى أهمية التقليد السكندرى ، فمع بدء النصف الثانى من القرن الأول قبل الميلاد كان التقليد السكندرى قد أصبح عنصراً ثابتاً فى الشعر الرومانى . يظهر ذلك فى البعد عن نظم الأعمال الضخمة مثل الملاحم والمسرحيات والاقبال على نظم المليحومات والإليجيات العاطفية والأسطورية وأناشيد الزواج والابجرامات . فى نفس الوقت لبست الشعر الرومانى روح متكلفة شهوانية ذاتية تختلف اختلافاً كاملاً عن روح الأعمال العظيمة التى تركها الاغريق فى العصر الكلاسيكى . لم يتوقف تعاظم هذا التأثير السكندرى عند عصر كاتوللوس بل تعداه أيضا . ففى خلال العشر سنوات التالية امتلأت روما بأنباء عشق يوليوس قيصر لكليوباترة وأقامت كليوباترة لمدة عامين فى روما قبل وفاته فكان لذلك تأثير ملحوظ على العقول الرومانية فأصبح النموذج السكندرى هو النموذج العصرى فى روما . وظل الحال هكذا خلال العصر الأوغسطى . أصدق دليل على ذلك أن أعمال فيرجيليوس الأولى يظهر فيها بوضوح التأثير السكندرى . كما سارجاللوس أيضا على درب كاتوللوس . ويمكن أن نضيف أيضا بعض أعمال لشعراء آخرين مثل إليجيات تيبوللوس وبروبرتيوس وأوفيدىوس حيث تذكرنا بالفن السكندرى .

هكذا ظهر واضحاً وقوع الشعراء الرومان في برائن الأدب السكندري مما اعتبره المتمسكون بالنماذج الأغريقية الكلاسيكية تحدياً صارخاً لهم ولمبدأهم .

هناك مصدر آخر من مصادر التأثير على الأدب الروماني في العصر الأوغسطي وهو المصدر الاغريقي الكلاسيكي الذي بدأ يفرض نفسه في الميدان الأدبي . هناك أكثر من تفسير حول أسباب ظهور هذه الحركة الكلاسيكية . قيل إنها ظهرت لأسباب سياسية وهو عدااء أنصار أوغسطس وكراهيتهم لأنصار يوليوس قيصر مما دفعهم الى الوقوف ضد كاتوللوس ومدرسته . وهو سبب لا يبدو مقنعاً . قيل أيضاً إنه مجرد رد فعل ضد رومانسية الشعراء العصريين ، ويستشهد أنصار هذا الرأي بالسخرية التي يوجهها هوراتيوس إلى كل من كاتوللوس وكالفوس (٢) . لكن يبدو أن هوراتيوس لا يسخر من كاتوللوس ومدرسته بقدر ما يسخر من نحويٍّ ممسوخ لم يبرع في شيء سوى في إنشاء شعر جديد (٣) . ربما لا يقصد هوراتيوس كاتوللوس وأشعاره بهذه الفقرة ، كما أنه لم يسخر من كاتوللوس ومدرسته أو يوجه إليه إنتقاداً في أي قصيدة من قصائده الأخرى . من المحتمل أن سبب الميل إلى إحياء الكلاسيكية الاغريقية يرجع الى روح العصر نفسه ، إلى تلك الصحوّة المفاجئة للشعور القومي الذي تميز به العصر الأوغسطي . لقد أصبحت روما في ذلك العصر قوة عالمية هائلة ، دخلت مجال السلام ، اشتعلت برغبة جامحة في أن يكون لها رسالة قومية عظيمة . حينئذ أراد الشعر أن يعبر عن أحاسيس المجتمع ومشاعره والتغني بالأحداث القومية التي تجد هوى في نفوس المواطنين شأنها في ذلك شأن ما حدث في أثينا من قبل . لقد كرس هوراتيوس وفيرجيليوس فنهما من أجل ذلك مستمدتين قوتهما وإلهامهما من عظمة روما . وهكذا تغنياً بما مضى من عصور الاضطرابات والتوتر وبأفراح السلام وعدالة السلطة في روما . تغنياً أيضاً بانتصارات روما ، بتقواها وفضيلتها ، بالمشاق الصعبة المؤلمة التي تعرضت لها عظمتها . كما تغنياً أيضاً بمستقبلها الباهر والعصر الذهبي المقبل . هكذا عبّر هوراتيوس وفيرجيليوس بأشعارهما عن أعماق مشاعر الشعب الروماني وصوّرا آماله وطموحاته وأحلامه . إن التعبير عن كل هذه الموضوعات لم يكن يناسبه القوالب الشعرية الجديدة ، تلك القوالب التي لم تكن تليق إلا بتناول الأساطير أو القصص الخيالية أو بتصوير بهجة الحب أو لوعة الفراق . لهذا السبب ربما فضل فيرجيليوس وهوراتيوس العودة إلى التقليد

Rand, Catullus and Augustus, p. 28.(٢)

Horace, Satires, I, X, 18 - 19.(٣)

الكلاسيكى ، إلى الأنموذج الملحمى الهوميروى والأشعار الغنائية لألكايوس وسافو . وهكذا ظهر ذلك الميل إلى إحياء التراث الكلاسيكى الاغريقى الذى كان فى الحقيقة مجرد محاولة لاستغلال القالب الجاد الرصين الذى يتناسب مع متطلبات العصر الأوغسطى .

تلك هى الأسباب التى دفعت الرومان فى العصر الأوغسطى إلى إحياء التراث الاغريقى الكلاسيكى وظهور مايسمى بالكلاسيكية الجديدة فى روما . لكن ظهور الكلاسيكية الجديدة فى روما ربما لا يكون مظهراً هاماً فى حد ذاته بقدر ما هو سبب هام لظهور سؤال ظل يردده الرومان لفترة طويلة : القديم أم الحديث ؟ لقد نجح التقليد السكندرى فى أن يسرى فى شرايين الشعر ، كما فرض التقليد الكلاسيكى نفسه أيضاً على الشعر . أصبح هناك مدرستان فى روما ، كل منهما لها قوتها ونفوذها وسلطانها . لذلك كان لابد من أن يدب الصراع بينهما . حاول كل منهما أن يفرض رأيه ونظرياته . ولقد كان ذلك الصراع سبباً رئيسياً فى تطور النقد الأدبى فى روما أثناء العصر الأوغسطى . بالإضافة إلى هذين الطرفين المتصارعين ظهر ثالث يطالب بتأصيل الشعر الرومانى والعودة إلى تقاليد الشعر اللاتينى القديم . تزعم هذه الحركة فارو Varro ، فظهرت فى روما دراسة إحياء الشعر اللاتينى القديم . اهتم أنصار هذه الحركة بإحياء أشعار إنىوس ونايفيوس وغيرهما وهو ما قد رأيناه من قبل عند شيشرون وبعض أعمال فيرجيليوس . انتشرت آراء هذه الحركة وتمادى بعض أعضائها فى دعوتهم إلى إتباع كل ما هو قديم حتى ما جاء فى نصوص قوانين الألواح الإثنى عشر (٤) . شجع النحويون هذه الدعوة - ربما بسبب حقدهم على الشعراء المعاصرين أو لمجرد الحذقة (٥) - مدعيين ضرورة احترام ماقدسه الزمن وأبقى عليه . بالإضافة إلى ذلك فقد ظهرت بعض الآراء حول مشاكل اللغة ، وتساءل البعض عن اللغة المناسبة لكل نوع من أنواع الشعر . لقد جرى العرف فى روما على استعمال بعض الكلمات الاغريقية وعلى صك أو اقتراض بعض الكلمات لإثراء اللغة اللاتينية وعلى إحياء بعض الكلمات القديمة عن طريق إعادة استعمالها . ظهرت فى ذلك الوقت فى روما أصوات تعارض كل ذلك . فمثلاً قال يوليوس قيصر ذات مرة : إن الكلمة الغريبة أو غير العادية يجب تحاشيها كما نتحاشى الصخرة (٦) . فى ذلك الوقت

Idem, Eps. II, 1, 23.(٤)

Ibid., I, xix, 35 sqq.(٥)

Aulus Gellius, Noct. Att., I, 10, 4.(٦)

أيضا ظهرت مدرسة تدادى بتقنية اللغة اللاتينية . إن كل هذه الاتجاهات والمدارس ذات الميول المختلفة والآراء المتباينة كان لها أثر بالغ في تطور النقد الأدبي في العصر الأوغسطي .

تلك هي الظروف السياسية والثقافية التي كان يمر بها الرومان أثناء العصر الأوغسطي وقبله . أما فيما يتعلق بالنقد الأدبي فقد لاحظنا أن أغلب النقد أثناء النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد قد أهتم بالخطابة والدراسات المتعلقة بها مع بعض ملاحظات عابرة خاصة بالشعر . كما لاحظنا أيضا أن أغلب الأعمال النقدية لم تصلنا منها سوى شذرات متناثرة تجعل من الصعب إعادة بناء النظريات النقدية عن طريق دراستها . يمكن أن نضيف هنا رأى لوكريتيوس Lucretius العابر في الشعر . إنه يبرر استخدامه للشعر في صياغة أفكاره الفلسفية ويؤكد نظرية المنفعة والبهجة . يقول لوكريتيوس إنه مثل الأطباء ، فالأطباء يضيفون الشهد إلى كأس العلقم المر الذي يتناوله المريض ليشفى ، فكذلك هو قد صاغ مادته في أشعار عذبة مثل مياه ينبوع بييريا ممزوجة بشهد مثل شهد الموسيات (٧) . لكن أفضل ما وصلنا من شذرات تكشف عن وضع النقد الأدبي قبل العصر الأوغسطي هي الشذرات التي بين أيدينا من أعمال فيلوديموس والتي تشهد على المناقشات التي دارت في روما أثناء النصف الأول من القرن الأول قبل الميلاد تقريبا .

فيلوديموس :

ولد فيلوديموس Philodemus من جادارا Gadara عام ١١٠ ق.م . تقريبا ومات بعد معركة أكتيوم البحرية بحوالى ثلاثة أعوام . يذكر فيلوديموس نفسه أن من بين تلاميذه الشاعر المعروف فيرجيليوس ومجموعة أخرى من الشخصيات البارزة في العصر الأوغسطي . اكتشفت أعماله في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي ضمن محتويات المكتبة الشهيرة في هركيولانيوم Herculaneum ، لذلك بدأ الدارسون في العصور الحديثة دراسة أعماله منذ فترة طويلة (٨) . لم يصلنا من أعماله سوى بعض شذرات بردية متفرقة تحتوى على بعض فقرات من الكتاب الخامس من مقال بعنوان عن الشعر *Περὶ Ποιημάτων* . تتضمن هذه الشذرات بعض مقولات مختصرة وليست مقتبسات كاملة لمجموعة من الكتاب المبكرين .

(٧) Lucretius, De Rerum Natura, I, 936 - 950.

(٨) Rose, Greek Literature, pp. 409 - 410.

بالرغم من ذلك فإنها غير ذات أهمية ضئيلة ، إنها لا تلقى ضوءاً فقط على بعض النظريات الأدبية التي يرجع تاريخها إلى القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد بل أمكن أيضاً عن طريق دراستها إعادة بناء جزء من مقال نيوبتوليموس من باريوم بعنوان فن الشعر ، وهو مقال ذو أهمية بالغة لمعرفة طبيعة الدراسات الأدبية الرومانية . اعتاد الدارسون نسبتها إلى بورفوريو Porphyrio الذي عاش في القرن الثالث الميلادي ، لكن بعد اكتشاف هذه الشذرات المتناثرة التي وصلتنا من فيلوديموس أصبح من المؤكد أن مؤلف فن الشعر هو نيوبتوليموس من باريوم وليس بورفوريو (٩) . كما استطاع الدارسون إعادة بناء بعض فقرات من أربعة أجزاء من مقال بعنوان الخطابة Rhetorica (١٠) . كان فيلوديموس فيلسوفاً وشاعراً ، كتب عدداً من المقالات الفلسفية التي تعبر عن المذهب الأبيقوري ، كما نظم قصائد الغزل وبعض القصائد الأخرى وبعض الإيجرامات (١١) . كان معروفاً كشاعر روماني أكثر منه فيلسوفاً ويبدو أنه كان ذا تأثير ملحوظ على بعض شعراء العصر الأوغسطي (١٢) . تلقى فيلوديموس تعليمه في أثينا على يد زينون السيدوني وهو نفس المعلم الذي تلقى على يده شيشرون دروسه عندما كان في أثينا عام ٧٩ و ٧٨ ق.م . مدح شيشرون معلمه زينون السيدوني وقال عنه بالرغم من أنه أبيقوري إلا أنه كان كاتباً جيداً . أخذ فيلوديموس عن زينون السيدوني حبه للأدب على غير عادة الأبيقوريين . ذاع صيت فيلوديموس في روما حيث كان في رعاية لوكيوس كالبورنيوس بيسو L. Calpurnius Piso الذي كان يشغل منصب قنصل عام ٥٨ ق.م . تعرّف شيشرون على فيلوديموس ووصفه بأنه من رجال الثقافة (١٣) . لكن عندما ألقى شيشرون خطبته الشهيرة ضد بيسو فإنه قد زعم أن تأثير الفلسفة الأبيقورية أساء إلى شخصيته وتصرفاته . منح بيسو فيلوديموس ضيعة في

(٩) Atkins, Op. Cit., vol., I, p. 170.

(١٠) أول من حاول نشر البرديات الخاصة بمقال عن الشعر لفيلوديموس هو C. Jensen في عام ١٩٢٣ بعنوان Philodemus über die gedichte fünftes buch وأول من نشر برديات مقال الخطابة هو Siegfried Sudhaus في نفس العام بعنوان Philodemi Volumina Rhetorica.

(١١) Tait, Philodemus' Influence on the Latin Poets, pp. 40 sqq.

(١٢) Hendrickson, An Epigram of Philodemus and Two Latin Congeners, pp. 27 - 41.

(١٣) Cicero, De Fin., 2, 35, 119.

هركيولانيوم (١٤). كان فيرجيليوس أحد أعضاء مدرسة فيلوديموس في نابولي وربما تأثر به في مجال الشعر والفلسفة . إن مايلفت الانتباه هو أن فيلوديموس قد جمع في شخصيته بين النظرة الفلسفية الجادة ونظم الشعر المرح وهو ما يتفق مع نظريته في الشعر .

كان فيلوديموس يحتج دائماً على مطالبة النقاد بأن يكون للشعر غرض أخلاقي وتعليمي . ولقد كان شعره فعلاً خالياً من الغرض الأخلاقي والتعليمي . وإذا كان الشعر يحمل درساً أخلاقياً أو تعليمياً فإن ذلك يحدث دون قصد من الشاعر ، أما إذا لم يكن فإن ذلك لا يقلل من قيمته . إنه يسخر من النقاد الذين يبحثون عن غرض تعليمي في ملاحم هوميروس وكذلك الذين يزعمون أن من الواجب تفسير أشعار هوميروس تفسيراً مجازياً لأنهم لا يجرأون على وصفها بأنها أشعار رديئة . إنه يعارض معارضة مباشرة النظرة الاغريقية الراسخة أن الشعراء هم معلمو الرجال وأيضاً النظرة الأبيقورية التي تطالب بالتفسير المجازي . فإذا لم يكن الشاعر مطالباً - في رأي فيلوديموس - بأن ينظم الشعر من أجل التعليم أو المنفعة فإنه بالتالي ليس مطالباً بأن يكتسب معرفة من الحياة أو الطبيعة ، كما أن شعره ليس في حاجة إلى تقليدها . لذلك لا يجب أن نشعر بالدهشة عندما نعلم أن فيلوديموس يسخر ممن يطالبون الشاعر بأن يتعلم كل أنواع المعرفة (١٥) . وأن يتصف شعره بالمصادقية (١٦) . كما أنه لا يفترض موضوعات معينة يعالجها الشاعر ، فللشاعر أن يتناول جميع الموضوعات بما فيها الموضوعات الخيالية (١٧) . لذلك فإنه يعتبر اختيار الموضوع جزءاً من فن الشاعر وموهبته (١٨) . إنه يوافق على أن الشعر له شكل ومضمون ، لكنه يؤكد على ضرورة الحكم عليه كوحدة واحدة لا تتجزأ ، إذ أن هناك علاقة وثيقة بين الشكل والمضمون وأن كلا منهما يؤثر في الآخر (١٩) . للشاعر أن يأخذ موضوعه عن آخرين لكن يجب عليه أن يعبر عنه بطريقته الخاصة . يشترط فيلوديموس أن تكون الفكرة عميقة والكلمات مناسبة والأسلوب جيداً ، لكن المزج بين هذه العناصر الثلاثة بطريقة جيدة هو

(١٤) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 193 sqq.

(١٥) Philodemus, Poetics, II, 11 - III, 5.

(١٦) Ibid., I, 31.

(١٧) Ibid., VII, 23 - 29.

(١٨) Ibid., VII, 15 - 19.

(١٩) Ibid., X, 33 - XI, 4.

الذى يجعل الشعر جيداً . لذلك فإنه يعيب على النقاد والنحويين الذين يضعون قواعد صارمة لكل عنصر من عناصر الشعر ويحكمون عليه بمقتضاها . إن هذا الاصرار على وحدة العمل من جانب فيلوديموس خلق بأن يصدر عن شاعر وليس عن فيلسوف إنه بذلك يختلف مع آراء النحويين المعاصرين والنقاد وتقاليد كل من المشائيين والرواقيين . إن فيلوديموس يفعل ذلك دون أن يخالف وجهة النظر الأبيقورية لأن الأبيقوريين لم يناقشوا مثل هذه الموضوعات إلا قليلاً ولم يعترفوا بالشعر كنوع هام أو ذو نفع . إنه يطالب النقاد بأن يتبعوا العقل والمنطق في تقويمهم للشعر وألا يلجأوا إلى العاطفة أو الإيحاء . هذا بالإضافة إلى بعض الآراء الأخرى الخاصة بالأسلوب واختيار الكلمات وترتيبها والذي يتعارض أغلبها مع الرواقيين والنقاد المعاصرين (٢٠) .

بالرغم من أن نص فيلوديموس عن الشعر قد وصلنا مشوهاً إلا أنه يكشف عن موهبة المؤلف في مجال النقد وإدراكه بقيمة العمل النقدي وجرأته المتناهية في الإفصاح عن رأيه . فالكاتب الذي يرفض أن للشعر غرضاً تعليمياً أو أخلاقياً ويؤكد أن الشعر ليس في حاجة إلى تقليد أو محاكاة للحياة ، وأن لاهلاقة للشعر بالمصادقية ، وأن على الناقد أن يحكم على الشعر ككل وأن عليه ألا يضع قواعد صارمة في الحكم على فنية الشعر ، إلى آخر تلك الآراء التي عارضت أغلب - بل ربما جميع - الآراء والنظريات النقدية لسابقه ومعاصريه ، إن الناقد الذي يفعل ذلك لابد أن يكون على دراية كاملة بكل الأعمال الأدبية السابقة والمعاصرة ، ولابد أيضاً أن يكون متمتعاً بشخصية قوية وعزم أكيد وثقافة عالية . لعله في ذلك كان متأثراً بمعلمه زينون السيّدوني العنيد الذي أعرب عن إعجابه الشديد نحوه في مقاله الآخر الذي وصلنا عن الخطابة ، وربما فعل نفس الشيء في مقاله عن الشعر ولكن عباراته فقدت مع الأجزاء التي لم تصلنا . إن كل ملاحظات فيلوديموس النقدية لانجدها في أي أعمال نقدية أخرى وصلت إلينا كاملة أو غير كاملة ، كما لانجد أية إشارات إليها عند الكتاب المعاصرين أو اللاحقين . ومع ذلك فمن الملاحظ أن كل معاصريه كانوا غير راضين عن هذه الملاحظات إذ أن بعضهم مثل شيشرون وديونوسيوس وهوراتيوس يعارضون آراء فيلوديموس دون الإشارة إليه من بعيد أو قريب .

إن أفكار فيلوديموس وآراءه في مجال الخطابة لا تختلف عن آرائه وأفكاره

في مجال الشعر ، إنها بنفس الجرأة ونفس النزعة العقلية الاستقلالية وإن كانت لا تتصف بنفس العمق في الفهم والإدراك . يظهر ذلك في بقايا وصلتنا من مقال بعنوان Hypomnematikon كتبه فيلوديموس في بداية حياته حيث يحاول أن يميز بين السوفسطائي ومعلم الخطابة والسياسي أي الخطيب ، وبين السياسي والفيلسوف . إنه مقال يحمل هجوماً شديداً ضد الخطابة لصالح الفلسفة . إننا نلاحظ نفس النغمة في مقال الخطابة Rhetorica الذي وصلتنا منه بعض شذرات قليلة . في المقال الأول Hypomnematikon ينتقد فيلوديموس رأى ديوجينيس البابيلوني الفيلسوف الرواقى الذى يقول إن الفيلسوف الرواقى هو الخطيب الجيد والسياسي الناجح لكن فيلوديموس يؤكد أن الفلسفة لا تصنع الخطيب الجيد أو السياسي الناجح . كما يؤكد أيضاً أن الأخلاق الذميمة لا تمنع ممارسة الفن لأن الكلمة تكون جيدة في الجملة التي يقوم الخطيب بتركيبها بطريقة غامضة حيث يمكن استخدامها بمعنى فنى أو معنى أخلاقى . إن فيلوديموس هنا يعارض وجهة النظر الشيشرونية التي ورثها عن إيسوكراتيس وهي أن التدريب على الخطابة يصنع الأخلاق الحميدة ، وهو أيضاً المفهوم التقليدى للخطيب والذي كان أول من عبر عنه كاتو حيث قال Vir bonus dicendi peritus والذي سوف يدافع عنه الناقد المعروف كوينتيليانوس بعد قرن ونصف قرن . يسخر فيلوديموس من الإدعاء القائل إن دارس الخطابة يكون أحسن خلقاً من معاصريه ويتمادى في السخرية قائلاً إن ذلك القول عديم المعنى كقول إن المؤلف الموسيقى يصبح موسيقياً ناجحاً عن طريق دراسة الخطابة . وأهم من ذلك هو مناقشته أيضاً في الكتابين الأول والثاني من مقال الخطابة . يعنى فيلوديموس بالسوفسطائي معلم الخطابة المحترف ، وينكر أن الخطابة السياسية فن أو كما يقول ، أن فن الاقتناع لا يُلَقَّن ، إن السياسة تتناول مناسبات معينة وهي منهج تجريبي محصن . إن معلمى الخطابة يدعون أنهم يعلمون الخطابة السياسية والدفاعية لكنهم لا يفعلون ذلك على الإطلاق . إن ما يعلمونه هو فن الخطابة الاستعراضية أى فن كتابة وتأليف أحاديث التباهى الرخيص والتفاخر المبتذل بمعنى أنهم يعلمون فن الأسلوب . إن الخبرة الخطابية قد تصنع من المرء متحدثاً أكثر براعة حتى أمام الناس لكن ذلك مجرد عامل مساعد مثلما يحاول السياسي أن يؤثر على مستمعيه عن طريق دراسة الشعر أو الفلسفة ، والفلسفة والشعر ليس خطاباً سياسية ولاهماً أيضاً خطاباً سوفسطائياً . هكذا يفرق فيلوديموس بين ما يسميه خطاباً سوفسطائياً وخطابة سياسية وخطابة ريفية .

يتناول الجزء الأول من الكتاب الرابع من مقال الخطابة الأسلوب ، لكن للأسف هذا الجزء مهمل وكتابته ناقصة أو غير واضحة (٢١). مع ذلك يمكن أن نستخلص منه بعض المعلومات الجديرة بالمعرفة . يرى فيلوديموس أن هناك طريقة طبيعية جميلة للتعبير عن الأشياء وهي استخدام الأسماء الشائعة أو المناسبة . إنها طريقة الفيلسوف وليست طريقة الخطيب أو السوفسطائي . يعنى ذلك أن فيلوديموس يعتبر الأسلوب البسيط أفضل الأساليب فى النثر أيضا دون البحث عن أساليب أخرى مثل أسلوب إيسوكراتيس أو أسلوب ثوكوديديس . ثم إنه يمدح اللحويين والفلاسفة الذين لا يقعون فى هذه التقنيات الخطابية . بعد هذه الملاحظات العامة يتناول فيلوديموس الأسلوب بالتفصيل ويمتدح الناقد المتخصص . لكن النص هنا غير واضح (٢٢).

هوراتىوس

يمثل هوراتىوس بداية جديدة فى طريق النقد الأدبى . إن مافعله شيشرون فى مجال الخطابة فعله هوراتىوس فى مجال الشعر (٢٣). لقد أعاد هوراتىوس إلى أذهان الناس نماذج الفن الكلاسيكى حيث وجه خطواتهم نحو التقاليد القديمة للشعر إنه يعتبر من أعظم الشعراء الذين أثروا تأثيراً واضحاً فى تطور أفكار النقاد الرومان ، وحقق نتائج باهرة فى هذا الشأن بقيت خالدة فى الأجيال التالية حتى وضعه دارسو الأدب والنقد فى عصر النهضة الأوربية جنباً الى جنب مع أرسطو فى مجال النقد الأدبى . لقد أهله ماتلقاه فى مستقبل حياته من تعليم ليحمل مشعل النقد ويتقدم المسيرة الأدبية أثناء العصر الأوغسطي .

أحب كوينتوس هوراتىوس فلاكوس Quintus Horatius Flaccus فيرجيليوس وأعجب به أيما إعجاب (٢٤). لكنه اختلف عنه فى صفاته الشخصية . لم يكن طموحاً فى تقلد المناصب العامة ، درس الفلسفة وتعرف على العقائد الدينية التى كانت سائدة فى عصره . كان رجل أدب قبل كل شيء ، وكان جلّ اهتمامه موجهاً نحو تطوير الشعر اللاتينى . تلقى تعليمه أثناء طفولته وصباه المبكر فى روما على يد المعلم المعروف أوربيليوس بوبيلوس Orbilius pupilus الذى

(٢١) Grube, Op. Cit., pp. 200 sqq.

(٢٢) Ibid., 204 sqq.

(٢٣) Atkins, Op. Cit., vol. II, p. 57.

(٢٤) Horace, Carm., i, 3, 8; Sat., i, 5, 40 - 42; 10, 44 - 45.

علمه دروساً في الشعر اللاتيني القديم بدءاً بأشعار ليقيوس أندرونيكوس مع تعريفه بالنماذج الاغريقية . ولد هوراتيوس في اليوم الثامن من شهر ديسمبر عام ٦٥ ق.م. من أبوين في مستوى متوسط من الناحية الاجتماعية والاقتصادية . كان والده يعمل في جباية الضرائب Coactor ثم اعتزل وظيفته وعاش على مدخراته معتمداً على نتاج مزرعة صغيرة استطاع أن يمتلكها في فينوسيا Venusia الواقعة على حدود لوكانيا Lucania وأبوليا Apulia (٢٥). نزح هوراتيوس في سن مبكرة إلى أثينا ليتعلم الفلسفة . أثناء وجوده في أثينا حدث حادث هام في تاريخ روما ، وهو اغتيال يوليوس قيصر . عندما كان بروتوس في طريقه إلى مقدونيا قابل هوراتيوس وعرض عليه منصباً هاماً في الجيش الروماني فقبله على الفور واشترك في الصراع الذي نشأ بين بروتوس وفريق يوليوس قيصر ، وكانت النتيجة هزيمة الجانب الذي انضم إليه هوراتيوس هزيمة منكرة في معركة فيليبى Philippi . بعد انتصار أوكتافيوس صودرت أملاك هوراتيوس في روما ، لكن سمح له بالعودة إليها بعد ذلك حيث تولى وظيفة كتابية في دائرة الخزانة الرومانية . بعد فترة ليست طويلة قدمه صديقه فرجيليوس وفاروس إلى مايكيناس ، الذي كان من أقوى الشخصيات العامة المشجعة للفنون والآداب في روما . سرعان ما أصبح هوراتيوس من أقرب أصدقاء مايكيناس وأغدق الأخير عليه الكثير من نعمه وعطاياه ، ومن بين ذلك ضيعة ضخمة واقعة بالقرب من تيفولي Tivoli . بالرغم من أن الامبراطور أوغسطس كان يقدر هوراتيوس إلا أن شاعرنا لم يكن قريباً منه كل القرب لعدة سنوات . لكنه بعد ذلك نال صداقته وحصل على إعجابه فوجه إليه عدداً من أروع قصائده . ومات هوراتيوس في عام ٨ ق.م. بعد بضع سنوات من وفاة مولاه وصديقه مايكيناس (٢٦).

أعماله النقدية :

نشر هوراتيوس ديوانه الأول بعنوان هجائيات Saturae عام ٣٠ ق.م. بعد أن دخل تحت رعاية مولاه مايكيناس بسنوات قليلة . يحتوي هذا الديوان على قصيدتين فقط - الرابعة والعاشر من الكتاب الأول - لهما علاقة بالدراسات الأدبية حيث يدافع عن فن الهجاء ويناقش مقوماته وصفاته . فيما بين عامي ٣٠ ق.م. و ٢٣ ق.م. كرس هوراتيوس حياته لنظم الأشعار الغنائية . ظهرت الكتب

Rose, Op. Cit., p. 266(٢٥)

Dorsch, Classical Literary Criticism, p. 20.(٢٦)

الثلاثة الأولى من ديوان الأناشيد Odes فى عام ٢٣ ق.م. بعد ثلاث سنوات تقريباً يعبر هوراتيوس - فى الكتاب الأول من ديوان الرسائل epistolae - عن رفضه لمواصلة نظم الأشعار الغنائية شارحاً أسباب ذلك فى رسالة بعث بها إلى مولاه مايكيناس (٢٧)، ومعبراً عن غضبه للاستقبال الفاتر الذى استقبل به ديوان الأناشيد (٢٨). ثم تلى ذلك فى الصدور الكتاب الثانى من ديوان الرسائل والذى يحتوى على ثلاث رسائل إلى أوغسطس وقلوروس وبيسو. يكتنف الغموض تحديد تاريخ صدور هذين الكتابين الأخيرين. تتكون الرسالة الثالثة وهى الرسالة الشهيرة إلى آل پيسومن ٤٧٦ بيتاً ولها علاقة مباشرة بالنقد الأدبى. يبدو أن كلا من الرسالتين الموجهتين إلى قلوروس وبيسو يرجع تاريخهما إلى الفترة التى قرر هوراتيوس ألا ينظم أثناءها أشعاراً غنائية والتى عاد بعدها إلى نظم قصيدة النشيد الحولى Carmen Saeculare فى عام ١٧ ق.م. والكتاب الرابع من ديوان الأناشيد الذى نشر فى عام ١٤ ق.م. (٢٩). ومن المحتمل أن يكون هوراتيوس قد نظم رسالة إلى پيسو بين عامى ١٢ ق.م. و ٨ ق.م.

الهجائيات :

تبدأ القصيدة الرابعة من الكتاب الأول من ديوان هجائيات بالدفاع عن فن الهجاء دون استخدام كلمة Satura ودعاء إلى الهجاء الرومانى المعروف لوكيليوس Lucilius. لم يتردد شعراء الكوميديا الاغريقية القديمة فى أن يسخروا من أى شخص يستحق السخرية والإهانة، ولقد اتبع لوكيليوس منهج هؤلاء الشعراء فى كل شيء ماعدا وزن الشعر (٣٠). لقد كان لوكيليوس ظريفاً صادقاً فى حكمة جريئاً فى هجومه، لكنه كان فى نفس الوقت متسرعاً فى الكتابة غزير الانتاج، مجراه ملئاً بالوجل ذاخر بالاطناب. لقد كان كسولاً لا يبذل أى جهد من أجل الكتابة السليمة. إن هذا الهجوم القاسى المرير غير المتباضع على لوكيليوس لابد أن يصيب القارئ بصدمة مفاجئة، ولعل ذلك هو ما قصد هوراتيوس (٣١). وبدلاً من أن يواصل هوراتيوس نقده للوكيليوس فإنه يواصل هجومه على أحد الشعراء المعاصرين ويتهمة بالإهمال والإطناب ورفض الناس لسماع أشعاره لأنهم يكرهون.

Horace, Eps. to Mycenae, II, 1. (٢٧)

Ibid., II, 19. (٢٨)

Grube, Op. Cit., pp. 231 sqq. (٢٩)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 58 sqq. (٣٠)

Hendrickson, Horace Serm., I, 4, pp. 121 sqq. (٣١)

الشاعر الذي يشبه المجنون الذي دأب على إيذاء الصديق والعدو على حد سواء . ويواصل هوراتيوس فيقول عن نفسه إنه لا يدعى أنه شاعر لكن قصائده لا تعدو أن تكون مجرد أحاديث وأنه ترك نظم الشعر لهؤلاء الذين يتمتعون بقدر أكبر من الإلهام المقدس (٣٢). ثم يتساءل إن كانت الكوميديا نفسها يمكن أن تسمى شعراً إذ أنها مجرد لغة يومية دارجة مصوغة في هيئة شعر . يصدق هذا الكلام - يواصل هوراتيوس - على أعمال لوكيليوس وجماعته ، لكن الشعر العظيم يظل عظيماً حتى إذا كان الوزن مكسوراً مثل أشعار إيفوس (٣٣).

لم يكن هوراتيوس مخطئاً في إدعائه بأنه ليس شاعراً فيما يتعلق بهجائياته ورسائله الأدبية . إنها ليست شعراً بنفس المعنى الذي نطلقه مثلاً على التراجيديات والملحمة (٣٤). ثم يواصل هوراتيوس هجومه على الهجائيين الذين يتصيدون أخطاء البشر ويقارن بينهم وبين قصائد ديوانه في الهجاء . ثم يعود مرة أخرى إلى الهجوم على لوكيليوس . لكن يبدو أن هجوم هوراتيوس على لوكيليوس قد أثار غضب أفراد بعض الدوائر الأدبية في روما . لذلك فإنه يعود إلى نفس الموضوع مرة أخرى في القصيدة العاشرة حيث يتحدث بقدر أكبر من الصراحة والثقة في النفس سواء في نقده أو في التعبير عن نظريته ، لكنه في نفس الوقت يؤكد اعترافه الشديد بعظمة سابقيه كما يؤكد أيضاً أنه كان دائماً يفعل ذلك . إنه يرى أن مجرد إثارة الضحك أو السخرية لا يكفي بالرغم مما له من محاسن . يجب أن يكون الهجاء موجزاً حتى تناسب عباراته في سهولة وحتى لا تصبح كلماته عبئاً ثقيلاً على آذان المستمعين . بالرغم من أن نغمة الحديث قد تتصف أحياناً بالظرف والخفة إلا أنها يجب أن تكون في بعض اللحظات متصفة بالجدية كما يجب أن يقوم الهجاء بدور الشاعر أو الخطيب . يجب عليه أيضاً أن يكون مهذباً وأن يحد من عنفه عن قصد . إن السخرية في الموضوعات الهامة أقوى وأشد سلاحة من التهور البذيء (٣٥). ثم يدافع هوراتيوس عن نفسه ضد من يتهمة بعدم إتباع أسلوب لوكيليوس في المزج بين الكلمات اللاتينية واللاغريقية ، ويرد على مهاجميه بأن ذلك قد يكون مناسباً في ساحات القضاء وليس في نظم الشعر . ثم يواصل فيقول إنه قد ترك مجال الأنواع الراقية من الشعر إلى الشعراء الآخرين . ترك مجال الكوميديا إلى

Rudd, The Poet's Defence i and ii, pp. 142 sqq. (٣٢)

Brink, Horace On Poetry, pp. 25 sqq. (٣٣)

Fraenkle, Horace, pp. 30 sqq. (٣٤)

Horace, Sat., X, 7. (٣٥)

فوندانيوس Fundanius والتراجيديا الى پولليو Pollio والملحمة إلى قاريوس Varius والأشعار الرعوية إلى فيرجيليوس . إنه لايجرؤ على منافسة لوكيليوس على عرش الهجاء لكنه مازال مصراً على أن الشاعر القديم كان مجراه مليئاً بالوحل زاخراً بالإطباب . ثم يعرب عن إعجابه بمجموعة من الكتاب من بينهم قاريوس ومايكناس وفيرجيليوس وبولليو وميسالا وغيرهم ، وكراهيته لمجموعة أخرى من بينهم هرموجينيس تيجيليوس Hermogenes Tigellius وپانيوس Pannius وديمترىوس Demetrius .

الهجائية الأولى من الكتاب الثاني دفاع ساخر عن الهجاء وعن عدم نظم أشعار سامية لتخليد منجزات أوغسطس . يعترف هوراتيوس أنه يستشير الأوائل وأنه يحترم رجلى القانون تريباتيوس Tribatius وتستا Testa بشأن موقفه الصعب . يقول البعض - هكذا يقول هوراتيوس - إن هجاءه لاذع وضد القانون ، ويقول آخرون إنه مجرد شاعر ضعيف وأشعاره غير ذات قيمة (٣٦) . ينصحه الرجل العجوز أن يتوقف عن الكتابة وأن يعوم في نهر التيبر ثلاث مرات كل يوم . ثم ينوى نظم أشعار عن انتصارات أوغسطس ، لكن هوراتيوس يقول إنه لايمك الموهمة التى تؤهله لذلك . هكذا نلاحظ أن هوراتيوس لايعبأ بهجوم النقاد ولا يخضع لأى إغراء لنظم أشعار فى مديح الامبراطور أوغسطس .

الرسائل :

صدر الكتاب الأول من ديوان الرسائل فى عام ٢٠ ق.م . حيث يوجه هوراتيوس الرسالة الأولى إلى مولاه مايكناس . يعلن هوراتيوس فى هذه الرسالة أنه قد أصبح متقدماً فى السن مما لايسمح له بنظم شعر حقيقى ، لذا يوجه اهتمامه فى هذه الفترة إلى موضوعات فلسفية . لكن الرسالة التاسعة عشرة تشير إلى غير ذلك ، إذ أنها قصيدة هجاء وإن كان لا يذكر فيها أسماء معينة لكنه يحتج بشدة على استقبال النقاد الفاتر لكتبه الثلاثة من ديوان الأناشيد Odes ويفخر بأنه أول من أدخل الوزن الإيامبى الأرخيلوخى (نسبة الى أرخيلوخوس) والوزن الألكابى (نسبة إلى ألكايوس) ويشكومن أن أشعاره تنال المديح من أشخاص كثيرين فى المجالات الخاصة بينما ينتقدها النقاد بشدة فى المجالات العامة . يعزو هوراتيوس ذلك إلى أنه لايلجأ إلى الاحتفالات العامة ، إنه لايشترى رضاء الناس بوجبة غداء أو عشاء أو هدايا من الملابس البالية ، إنه لايتجول هنا وهناك لى يحوز على

Brink, Op. Cit., pp. 159 sqq. (٣٦)

رضاء قبائل الدحويين ولا يلقى أشعاره على الملأ . إن هؤلاء النقاد يقولون إنه يحتفظ بأشعاره كي يلقياها أمام الامبراطور وحده . لكنه يتردد في التعبير عن احتقاره لهؤلاء النقاد خوفاً من التصفية الجسدية . لذلك فإنه يوافقهم على رأيهم لأنه لا يستطيع أن يتصدى لعداوتهم الشرسة . لنا هنا أن نتساءل من هم هؤلاء الأعداء الذين يتحدث عنهم هوراتيوس ؟ ربما هم نفس الأشخاص الذين ذكرهم في الهجائية العاشرة .

رسالة إلى فلوروس :

في رسالة إلى فلوروس Epistola ad Florum يعتذر هوراتيوس مرة أخرى عن مواصلة نظم الشعر . إنه لا يستطيع أن ينظم أناشيد أخرى (٣٧) . عندما كان صغيراً وفقيراً كان مضطراً لنظم الشعر ، لكنه الآن غير ذلك . إن أشخاصاً مختلفين يطلبون منه نظم أنواع مختلفة من الشعر ، لكن كيف يستطيع أن يكتب وسط ضوضاء روما وحركتها الصاخبة . لم تعد تجذبه المجتمعات التي يتبادل فيها الناس المديح والاعجاب ، بالإضافة إلى أن نظم الشعر عمل شاق . ثم يتحول هوراتيوس فجأة إلى مناقشة جادة حيث يتحدث عن مجهود الشاعر والدور الذي عليه أن يقوم به من أجل إثراء اللغة وهو موضوع سوف يعود إليه مرة أخرى في رسالته إلى بيسو . على الشاعر أن يكون ناقداً أميناً لنفسه وأن يحكم على مدى تناسب عباراته كما يفعل الأعضاء المراقبون داخل السنااتو . عليه ألا يتردد في استبعاد الكلمات التي ينقصها الجمال والوقار حتى إذا كان معترفاً بها في اللغة وصعب التخلص منها (٣٨) . عليه أن يستعيد الألفاظ الجميلة التي كان يستخدمها كبار الكتاب القدامى والتي أصبحت مهجورة وغير مستخدمة . يجب أن تنطلق لغة الشاعر - مثلما ينطلق مجرى مائي صاف مندفع - لكي تصحح اللغة اللاتينية . عليه أن يهذب الألفاظ المزخرفة أكثر من اللازم ، يخفف من حدة الألفاظ الخشنة ، ويتخلص من الألفاظ التي تنقصها القوة . قد يبدو كل ذلك سهلاً ، لكنه عمل شاق . بالنسبة للشاعر . ثم يعود هوراتيوس مرة أخرى إلى الاعتذار عن كتابة الشعر معلناً أنه يترك ذلك للشعراء الشبان ويتجه هو نحو فلسفة الشعر (٣٩) .

Horace, Eps. to florus, II, 2 sqq. (٣٧)

Ibid., II, 19. (٣٨)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 62 sqq. (٣٩)

لاحظنا دفاع هوراتيوس عن الهجاء كنوع من الأنواع الأدبية وتطورها في نفس الوقت لذلك النوع الأدبي إلى شيء أكثر تهذيباً وأقل تجريحاً وتوسيعاً للمصداقية من هنا تطور نوع آخر من الأنواع الأدبية - وهو نوع كتابة الرسائل - الذي يشبهه في الشكل ويختلف عنه في المضمون ، والغرض منه ، في التعبير عن الأفكار العامة عن الحياة . كما لاحظنا أن هوراتيوس يفرق بين الشعر الخالص من الأحاديث Sermones التي تشمل الهجاء والرسائل ، وأن الرسائل تهذيباً والمعاملة تمثّل ذلك النوع الخالص من الشعر . كما لاحظنا أيضاً أن الشعراء مسئولون عن صحة اللغة وحياتها ومن خلال ذلك مسئول أيضاً عن أفراد المجتمع . وبني ذلك أن الشعراء - في رأي هوراتيوس - مسئولون عن المجتمع . كما لاحظنا أيضاً أن هوراتيوس لا يعتبر لوكيليوس مبتكر فن الهجاء بل إنه أول من أدخله في اللغة اللاتينية بينما ينسب هوراتيوس لنفسه أصالة ذلك الفن لأنه قدّمه إلى الوزن الأرخيلوخي والوزن الألكابي في ديوان الأناشيد . فإذا كان الأمر كذلك ، فأى نوع من الأنواع الأدبية يعتبر هوراتيوس ديوان الأناشيد . إنه لا يجيب إجابة مباشرة عن هذا التساؤل ، لكن قوله بعد عام ٢٣ ق.م. أنه توقف عن نظم الشعر واكتفى بنظم الرسائل قد يعنى أن ديوان الأناشيد يدخل تحت الشعر . إن حجم هذه الأناشيد والزخرفة الفنية الدقيقة تتفق مع خصائص الشعر الكندي ، لكنه يتخذ الشعراء الغنائيين الكلاسيكيين الأوائل نماذج منه ويعتبرهم أجداداً لمساته .

رسالة إلى أوغسطس :

من أهم نتائج الصداقة بين هوراتيوس والإمبراطور أوغسطس ظهور الرسالة الشهيرة التي نظمها هوراتيوس بعنوان رسالة إلى أوغسطس Epistola ad Augustum . إنها الرسالة الأولى في الكتاب الثاني من ديوان الرسائل . بعد تقديم بعض عبارات المديح والثناء يبدأ هوراتيوس بحججه على من يدعون عن إعجابهم الشديد بالتقدم وعدم إعجابهم بالآداب المعاصرة . ثم يتبع هوراتيوس هذا الهجوم بمقارنة بين الأصول الإغريقية والفن الروماني بلسان الأسلوب الذي يتبعه فيما بعد في رسالته إلى بيسو ، ثم يتبعه بمرثية تاريخيهم معالم تاريخ الشعر الروماني . وابتداء من البيت رقم ١٧٧ يتسرع هوراتيوس إلى جمهور المسرح المعاصر ويصفهم بأنهم يفضلون مجرد المفاخر المسرحية الجيدة على المسرحيات ذات المضمون الجيد والتمثيل الحقيقي . وفي النهاية يمتدح ذوق الإمبراطور أوغسطس الراقى ويطلب منه الاهتمام بالأنواع الأخرى من الشعر غير

الدرامى وتشجيعها . تعبر هذه الرسالة عن وجهة نظر مستقلة لهوراتيوس عن الشعر (٤٠) . فمن الناحية النقدية فإن هذه الرسالة هامة بالنسبة لتعرضها لتاريخ الشعر الرومانى ومراحل تطوره ، كما أنها هامة أيضا من ناحية قانون النقد ، إذ أنها تنادى بالحكم على الشعر أو الأدب بناء على ما يحتويه من محاسن وليس طبقا لأصالته وقدمه (٤١) . كما أنها توضح أن الظروف التى واكبت نشأة الأدب الرومانى تؤكد أنه لن يستطيع أن يحقق إنجازات ملحوظة إلا بعد مراحل كثيرة من التطور التى قد تستغرق فترة طويلة من الزمن . كما أنها تشير أيضا إلى أن بعض الشعراء مثل فيرجيلوس وقاريوس يسرون على الدرب الصحيح نحو انتاج أدب خالد (٤٢) .

فن الشعر :

نظم هوراتيوس عدداً ضخماً من الرسائل الموجهة إلى شخصيات متباينة فى المجتمع الرومانى . بعض هذه الرسائل له أهمية بالغة فى مجال النقد الأدبى . تناولنا فيما سبق رسالتين إلى فلوروس وإلى أوغسطس ثم يأتى الدور الآن لنتلقى برسالة ثالثة أهم وأقيم من باقى الرسائل التى وصلتنا من أعمال هوراتيوس فى مجال النقد الأدبى . تحمل هذه الرسالة عنوان رسالة إلى آل بيسو Epistola Ad Pisos وهى نفس الرسالة التى أشار إليها الناقد الرومانى كوينتيليانوس بعد مائة عام تقريباً من تاريخ نظمها بعنوان فن الشعر Ars Poetica (٤٣) وهو العنوان الذى أصبحت تعرف به هذه الرسالة منذ ذلك العهد حتى الآن . أثار تاريخ نظم هذه الرسالة مناقشات عديدة ، لكن يكاد يكون هناك شبه اتفاق بين الدارسين على أن هوراتيوس قد نظمها قرب نهاية عمره الأدبى ، أى بين عامى ١٢ و ٨ ق.م . فإذا كان هذا التاريخ صحيحاً فإن الأب بيسو Piso Pater الذى يخاطبه هوراتيوس فى هذه الرسالة ربما يكون لوكيوس كالبورنيوس بيسو Lucius Calpurnius Piso الذى ولد فى عام ٥٠ أو ٤٩ ق.م . تقريباً والذى كان يشغل منصب قنصل فى عام ١٥ ق.م . وبالتالي فإن الشبان iuvenes الذين يخاطبهم هوراتيوس فى هذه الرسالة هم أبناء بيسو الذين كانوا يتجهون نحو نظم الشعر كما يظهر من نص الرسالة .

(٤٠) Dorsch, Op. Cit., pp. 20 - 21.

(٤١) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 64 sqq.

(٤٢) Grube, Op. Cit., pp. 253 - 255.

(٤٣) Quintilian, 8, 3, 60.

والرأى السائد هو أن عدد هؤلاء الأبناء هم اثنان فقط . واضح أن هذه الرسالة موجهة بالدرجة الأولى إلى الابن الأكبر الذى يبدو أن لديه فكرة عامة عن الشعر، وينوى أن يدخل ميدان النظم . أما الأب فهو شخص مستعد لسماع النصيحة ، بينما الابن الأصغر هو العضو الثالث من أعضاء عائلة بيسو وهو أقل من الاثنين لكن لديه بعض القدرات فى مجال الشعر . وبما أن الرسالة توجه الاهتمام الأكبر نحو الشعر الدرامى فمن الأرجح أن الابن الأكبر كان مهتماً بهذا النوع من الشعر (٤٤).

العنوان الذى أطلقه كوينتيليانوس على رسالة هوراتيوس عنوان مضلل إذ أن لفظ ars اللاتينى والذى يقابله لفظ Τέχνη الاغريقى كان يطلق على الكتب المدرسية لتعليم الخطابة . لذلك فإننا نتوقع أن نجد فيه دراسة للبناء المنطقى الذى هو بعيد كل البعد عن شكل الرسالة عدد هوراتيوس . إن هذه الرسالة ليست مناقشة كاملة لفن الشعر بل هى مجرد عدد من الملاحظات العامة مع التركيز على الدراما والملحمة . فالشعر الإليجى والأشعار الغنائية تأتى إشارات عابرة عنها ولا يتم مناقشتها . لم يقل هوراتيوس شيئاً عن أنماط الشعر التى كان يتقنها . لماذا لم يناقش هوراتيوس الشعر الغنائى ؟ سؤال لم يجب عنه هوراتيوس . هل السبب هو التأثير الأرسطى (٤٥) . هل كراهية هوراتيوس لكاليماخوس الذى كان ضد نظم التراجيديات والملحمة هو الذى جعله يتخذ موقفاً معاكساً ؟ هل يتبع هوراتيوس مصدراً سابقاً آخر ؟ أو أن السبب هو ببساطة أننا أمام رسالة إلى شخص أو أشخاص مهتمين بالتراجيديات والملحمة ؟ فإذا كان ذلك هو السبب فإن ذلك الشخص أو هؤلاء الأشخاص لابد أنهم كانوا مهتمين بالمسرحية الساتورية التى يخصص هوراتيوس لمناقشتها جزءاً كبيراً من الرسالة .

إن تأثير أرسطو على هوراتيوس واضح فى هذه الرسالة . سبق أن أشرنا أن ثيوفراستوس قد أورث محتويات مكتبته - ومن بينها أعمال أرسطو - إلى نيلئوس Neleus وإن تلك الكتب ظلت مهمة فى مدينة سكبسيس Skepsis حتى وصلت إلى أبيليكون Apellikon ومنه وصلت إلى روما فى عصر سولا Sulla ثم نشرت هناك بواسطة تيرانو Tyranno وأندرونيكوس (٤٦) . إنها القصة المعروفة التى

Atkins, Op. Cit., Vol. II, 66 sqq. (٤٤)

Grube, Op. Cit., pp. 238 sqq. (٤٥)

(٤٦) أنظر ص ١٢٢ أعلاه .

يرويها سترابون (٤٧). على أية حال لقد ظهرت فجأة نصوص أرسطو في روما أثناء ذلك العصر وكانت نسخة أندرونيكوس قد أصبحت النسخة المعتمدة في رأى المعلقين (٤٨). ظهرت هذه النسخة أثناء منتصف القرن الأول قبل الميلاد تقريباً . لا بد أن هوراتيوس كان حريصاً على قراءتها والاطلاع على بعض أعمال أرسطو (٤٩). هناك كثير من النقاط التي لها علاقة بمقال فن الشعر الأرسطي لكنها علاقات سطحية لا تذكر القارئ بالنظريات الرئيسية مثل فكرة التطهير أو الخطأ التراجيدي أو التعرف ، لذلك قد يبدو أن هوراتيوس لم يقرأ النص الأرسطي لفن الشعر كما يبدو نفس الشيء بالنسبة لمقال الخطابة الأرسطي . لكن ذلك لا يمنع أن تكون آراء أرسطو قد وصلت إلى هوراتيوس عن طريق مصدر أو مصادر وسيطة مثل نيوتوليموس .

يمكن القول بوجه عام أن ما قد فعله شيشرون بالنسبة للنثر فعله أيضاً هوراتيوس بالنسبة للشعر . كلاهما قدم إلى معاصريه الرومان نظريات ونصائح إغريقية عامة في لغة لاتينية (٥٠). إن ذلك سلوكاً طبيعياً بالنسبة لهوراتيوس طالما أنه كان يؤمن إيماناً راسخاً أن على الشعراء الرومان أن يتخذوا الشعراء الإغريق الكلاسيكيين نماذج لهم . على ذلك فإننا يجب ألا نتوقع وجود أفكار أصيلة في رسالة فن الشعر لهوراتيوس ، إذ أنه يناقش فناً لم يمارسه . كما يجب أن نتوقع أن كل ما جاء في هذه الرسالة قد قيل من قبل باللغة الإغريقية في أكثر من مصدر . لا يعنى ذلك أن كل الأفكار التي أوردها هوراتيوس ليست أفكاره إذ أن الكاتب أحياناً قد يصل إلى فكرة ويقتنع بها تماماً ويعتبرها خاصة به بالرغم من أنها تكون قد وردت قبله في مصدر آخر . لعل ذلك يعنى أيضاً أن هوراتيوس - شأنه في ذلك شأن شيشرون - لم يكن يعتمد على مصدر واحد لأفكاره وأنه كان يختار ما يناسبه ويترك ما لا يناسبه . فعلى سبيل المثال لم يناقش هوراتيوس في أعماله الاستعارة التي كانت منذ عهد أرسطو جزءاً هاماً في أية مناقشة تدور حول اختيار الكلمات . مجمل القول هو أن عدداً من النظريات النقدية والتراكيب الأدبية كانت منتشرة في الأوساط الثقافية وكانت ملكاً للجميع . يبدو عند قراءة رسالة فن الشعر

(٤٧) Strabo, 13, 1,54 (608 -9); Plutarch, Sulla, 26.

(٤٨) Moraux, Les Listes Anciennes des Ouvrage d' Aristote, pp. 1-6; pp. 311 - 321.

(٤٩) Düring, Aristotle In The Ancient Literary Tradition, p. 382; p. 393.

(٥٠) Fiske, Cicero's De Oratore and Horace's Ars poetica, pp. 50 sqq.

عدم وجود خطة عامة لتناول الموضوع . ينتقل هوراتيوس من نقطة إلى أخرى دون التمهيد لذلك الانتقال ثم يعود إلى النقطة الأولى دون إبداء الأسباب (٥١). لكننا نرى عكس ذلك في أعماله الأخرى مثل ديوان هجائيات وديوان أناشيد وأيضاً في الرسائل الأخرى حيث نجد أن لكل قصيدة خطة متقنة . لقد حاول أغلب الدارسين شرح خطة رسالة فن الشعر أو الوصول إلى أسباب عدم وجودها (٥٢). هنا يبرز قول المعلق بورفوريو Porphyrio الذي عاش في القرن الثالث الميلادي حيث يقول إن هوراتيوس « جمع أفكار نيوبتوليموس من باريوم - ليس كلها بل أهمها فقط - بالاضافة إلى ذلك فمن المرجح أن هوراتيوس كان على معرفة بتراكيب تعليم الخطابة والتي يمكن تطبيقها أيضاً على الشعر وأن مثل هذه التراكيب كانت ترد في ذهنه أثناء الكتابة . هذا بالاضافة أيضاً إلى أن أرسطو نفسه في مقاله فن الشعر كان يحيل القارئ إلى مقال الخطابة عندما يريد أن يعبر عن بعض أفكار تصلح لكل من النثر والشعر . يمكن أن نضيف أيضاً أن عدداً ضخماً من الأفكار التي يوردها هوراتيوس في رسالته فن الشعر تنطبق أيضاً على النثر . إن طبيعة الشعر والخيال الشعري والعناصر الأخرى التي تميز الشعر عن النثر لا يناقشها هوراتيوس كما لم يناقشها أرسطو أيضاً . فلقد كان الشعر - في رأي القدماء - إلى حد كبير نوعاً من أنواع الأدب ، فلم يخطر على بال هوراتيوس أو أرسطو أن من الممكن صياغة تراجيديا نثراً (٥٣).

تناول هوراتيوس في رسالة فن الشعر مجموعة من الموضوعات المختلفة . الموضوع الأول هو حق الشاعر في استعمال كلمات جديدة عندما تكون هناك حاجة ملحة إليها (٥٤) وهو نفس الحق الذي كان مسموحاً به لكايكيلوس وبلاوتوس ومعاصريهما والذي لم يكن ينكره قاريوس وفيرجيليوس . يقول هوراتيوس إن الغابات تسقط أوراقها الجافة في كل عام ثم تظهر أوراق نضرة خضراء ، كذلك الكلمات تشيخ وتموت وتولد بدلاً منها كلمات شابة فتية (٥٥). أما الموضوع الثاني فهو ضرورة التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة (٥٦)، فأسلوب التراجيديا يختلف

(٥١) قارن : Atkins, Op. Cit., Vol II, pp. 70 sqq. حيث يرى عكس ذلك.

(٥٢) Nettleship, Essays on Roman Literature, pp. 174 sqq.

(٥٣) Grube, Op. Cit., pp. 340 sqq.

(٥٤) Horace, Ars Poet., 49 - 71.

(٥٥) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 80 sqq.

(٥٦) Horace, Op. Cit., 99 - 113.

عن أسلوب الكوميديا . كما أن الممثل عليه أن يشعر بالمشاعر والأحاسيس التي يريد أن ينقلها إلى المشاهد . إن هذه الفكرة وجدت طريقها من قبل إلى أرسطو ثم إلى شيشرون . موضوع آخر يناقشه هوراتيوس في رسالته هو أن الشخصيات المسرحية يجب أن تكون مطابقة للواقع (٥٧) . وهو ما يتفق مع النظرية الأفلاطونية - الأرسطية التي ترى أن الفن محاكاة للواقع . ثم يناقش هوراتيوس موضوعاً آخر يتعلق بأسلوب النقد والناقد فيناقش عيوب ونقائص الشعراء الرومان الأوائل والتي لم يكلّ هوراتيوس من كثرة الإشارة إليها ، ثم عن الإهمال والطبيعة البدائية لأشعار أككيوس Accius وإنيوس Ennius ونقص النقد عند الشعراء الرومان (٥٨) ، وضرورة دراسة النماذج الإغريقية لتفادي ذلك النقص (٥٩) ، ثم يذكر هوراتيوس مثلاً للإهمال . ويختتم الموضوع قائلاً إن جيلاً يتميز فكرياً يكون في حاجة إلى النقد الصريح (٦٠) . يرى هوراتيوس أن عدم قدرة الشعراء الرومان على تحمل عناء التصحيح قد حرم منطقة لاتيوم من عظمتها (٦١) . لذلك فإنه ينصح شباب الرومان - في شخص بيسو الأصغر - أن يراجعوا أعمالهم مرة بعد أخرى وأن يدققوا في تفاصيلها . إن هذه النصيحة تتعارض مع ما جاء عند ديموقريطس عندما ادّعى أن ليس هناك شعراء عاقلون فوق جبل هيليكون بمعنى أن الشعر موهبة طبيعية ليست في حاجة إلى مراجعة أو تصحيح أو تنقيح أو تهذيب .

يوصل هوراتيوس حديثه في رسالة فن الشعر فيقارن بين الإغريق الذين يمتازون بالموهبة الطبيعية والمهارة الفنية في نفس الوقت والرومان الذين يتعلمون في المدارس منذ نعومة أظفارهم كيف يعبدون المال ويتفوقون في الحساب على حساب نظم الشعر الجيد (٦٢) . ثم يتحدث عن أخطاء الشعراء التي يمكن التغاضي عنها والأخطاء التي لا تغتفر ، ومن ثم يعود هوراتيوس مرة أخرى لضرورة التدريب والتصحيح (٦٣) . ثم يتحدث عن النقد مرة أخرى ويصور الفرق بين الناقد المحايد وفوائده والناقد المتحيز وأضراره كما يتحدث عن طبيعة النقد (٦٤) . ثم

(٥٧) Ibid., 155 - 178; 310 - 318.

(٥٨) Ibid., 258 - 264.

(٥٩) Ibid., 267 - 269.

(٦٠) Ibid., 270 - 274.

(٦١) Ibid., 289 - 291.

(٦٢) Ibid., 323 - 332.

(٦٣) Ibid., 379 - 390.

(٦٤) Ibid., 412 - 452.

يتحدث عن فوائد الشعر بالنسبة للبشرية فيرى أن الشعر هو نشاط بشري حيوى هام وممارسته تجعل الانسان لا يشعر بالخجل بل بالفخر . ثم يواصل رسالته فيحدث عن جمهور المسرح منذ العصور الأولى حيث كانت الحياة فى روما تتصف بالبساطة والاعتدال وذلك قبل أن تصبح روما الأم الكبرى وقاهرة شعوب البحر المتوسط . إنه يعيب على ما وصل إليه جمهور المسرح من تدهور فى الذوق وعدم الاهتمام بالعروض المسرحية (٦٥).

من الواضح أن هوراتيوس لا يقدم فى رسالة فن الشعر نصيحة معينة فقط ، لكنه مثل باقى النقاد السابقين واللاحقين يرى أن الاستعداد الطبيعى لدى المرء يجب أن يواكبه دراسة متأنية وترتيب مسبق (٦٦). بذلك يكون رأى هوراتيوس هو أن النجاح فى كتابة الشعر يتوقف بالدرجة الأولى على الجمع بين الاستعداد الطبيعى والدراسة أو بمعنى آخر بين الإلهام والصنعة . بالإضافة الى ذلك فإن الشاعر يجب عليه أن يضع مايكتب تحت منظار ناقد وألا ينشر مايكتبه قبل مراجعته مراجعة دقيقة (٦٧).

سبق أن لاحظنا أن هوراتيوس لا يقدم فى رسالته هذه نظريات جديدة فى مجال النقد المسرحى ، بل ينقل فى حرية تامة عن النقاد الإغريق ومن جاء بعدهم من النقاد الرومان بما فيهم شيشرون . ومع ذلك فإن قيمة هوراتيوس لا يجب تجاهلها فى هذا الميدان كمؤرخ لتاريخ الشعر وكناقد ومؤرخ فى تاريخ النقد الأدبى . إن أهمية هوراتيوس تكمن فى براعته فى أسلوب عرض المشاكل الأدبية وطريقة معالجتها بل أيضا فى آرائه السديدة التى يطلقها كأحكام على نظريات من سبقه من المفكرين .

بالرغم من أن هوراتيوس لا يتعرض لموضوع المحاكاة فى الشعر بالدراسة والمناقشة فقد يبدو واضحاً فى كتابته أنه مؤمن بفكرة المحاكاة إذ يقول : إننى أقر أن الشاعر ذا الخبرة - كفتان أو محاك - عليه أن يتخذ من حياة الطبيعة وشخصياتها نماذج لفنه وأن يصوغ من هذه النماذج لغة تتفق اتفاقاً كاملاً مع الطبيعة (٦٨). لكن الأهم من ذلك فى نظر هوراتيوس هو الابتكار الذى يتبع

Grube, Op. Cit., pp. 245 sqq. (٦٥)

Dorsch, Op. Cit., pp. 22 - 23. (٦٦)

Atkins, Op. Cit., Vol. II. pp. 76 sqq. (٦٧)

Horace, Ars Poet., 317 - 318. (٦٨)

الموضوعات الخيالية التي تدخل البهجة (٦٩). إنه يضفي أهمية بالغة وبريقاً ملحوظاً على أهداف الشعر ووظائفه ومصطلحاته حيث يقول إن الشعراء يهدفون إلى تحقيق النفع أو البهجة ، أو الجمع بين تحقيق البهجة وبعض الآراء المفيدة في الحياة (٧٠). كما يقول أيضاً إن المرء يسعى للجمع بين النفع والبهجة ويحوز على رضا الجميع لأنه يقدم إلى قارئه البهجة والتسلية كما يقدم إليه في نفس الوقت المعرفة (٧١). لقد وجد هذا المذهب - مذهب التسلية والتثقيف - قبولاً منقطع النظير لدى النقاد فيما بعد أثناء عصر النهضة الأوربية وطوروه إلى أبعد الحدود .

للناقد هوراتيوس آراء جريئة أخرى حول وظيفة أخرى من وظائف الشعر ، إنها القوة التي يملكها الشعر أو على الأقل تلك القوة التي أبقاها في الماضي والتي حققت للماضي حضارات خالدة وتقدماً ملحوظاً . لقد نادى شيشرون قبل هوراتيوس بضرورة الاحتذاء بالسابقين ، كذلك فعل لونجينوس بعد هوراتيوس . لكن هوراتيوس كان أول من ينادى بهذا المبدأ فيما يتعلق بالشعر على وجه الخصوص . إنه يقول في هذا الصدد لبيسو الأصغر : عليك أن تكرر الليل والنهار طول حياتك لدراسة النماذج والأنماط الاغريقية (٧٢). إن إشارته إلى هوميروس وشعراء التراجيديا الثلاثة الكبار لدليل على أنه يقصد بذلك دراسة الشعراء الكبار الذين عاشوا في العصور الكلاسيكية الاغريقية أي قبل نهاية القرن الخامس قبل الميلاد أو بعد نهايته بقليل . ولقد تبنى هذا المبدأ أيضاً نقاد عصر النهضة الأوربية فيما بعد .

موضوع آخر تحدث عنه هوراتيوس يستحق المناقشة ، إنه موضوع الوحدة العضوية (٧٣). يؤكد هوراتيوس ضرورة الوحدة العضوية في الشعر الدرامي وهو الوحدة التي سبق وأكد على ضرورة وجودها كل من أفلاطون وأرسطو (٧٤) . كما أكد أيضاً على أهمية الأصوات والنبرات وتوافقها مع الموضوع ، كما أكد أيضاً على ضرورة حسن اختيار المفردات والأوزان الملائمة . إن هذه النقاط جميعاً من الممكن الربط بينها وبين الشعر بوجه عام . لكن مايقوله هوراتيوس عن الدراما

Ibid., 388. (٦٩)

Ibid., 333 - 334. (٧٠)

Ibid., 343 - 344. (٧١)

Ibid., 266 - 269. (٧٢)

Grube, Op. Cit., pp. 246 - 249. (٧٣)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 79 sqq. (٧٤)

بوجه خاص وفنونها المختلفة - وبالرغم من أنه يشغل الجزء الأكبر من هذا العمل - فهو واضح كل الوضوح وقد لا يختلف في شيء عما جاء عند أرسطو في مقال فن الشعر . لكن هناك نقطة يمكن أن تنسب إلى هوراتيوس أكثر من غيره من النقاد وتشغل جزءاً لا يتجزأ من نظريته في الأدب والتي يتناولها بين حين وآخر في رسالته . يطلق النقاد على هذه النقطة الملائمة الأدبية *To prepon* (٧٥) . ولقد سبق أن ناقشنا أرسطو ، كما طورها شيشرون من بعده وأفاد منها كثيراً في نظريته عن الخطابة ، وخاصة في مقاله الشهير عن الخطيب *De Oratore* . لكن ما جاء عند هوراتيوس في هذا الصدد يعتبر - كما يرى الناقد أتكينز *Atkins* - مبدأ رائداً ومسيطرأ . إن هوراتيوس يطبق هذا المبدأ هنا على الشعر بوجه خاص ، وخاصة الشعر الدرامي . إن كل جزء وكل جانب من العمل الدرامي لابد أن يكون متلائماً مع طبيعة العمل ككل : اختيار الموضوع وعلاقته باختيار النوع ، رسم الشخصيات الشكل ، التعبير ، الأوزان ، الأسلوب ، ابتكار الشخصيات التي يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن النظام النمطي العام ، عدم استخدام *deus ex machina* استخداماً غير ملائم . كما يجب ألا يوجد على خشبة المسرح أي شيء خارجاً عن طبيعته أو عن المؤلف . يقول هوراتيوس على سبيل المثال : لا يجب أن تقتل ميديا أطفالها على خشبة المسرح أمام المشاهدين (٧٦) . لقد أثر هذا المبدأ تأثيراً بالغاً على النقاد فيما بعد أثناء عصر النهضة الأوربية . هكذا نجد أن هوراتيوس قد روج لمذهب أرسطو الإغريقي وسلمه إلى النقاد فيما بعد فقام النقد في عصر النهضة الأوربية على ماورثوه من كل من أرسطو وهوراتيوس .

ديونوسيوس هاليكارناسيوس

لاحظنا أن النشاط النقدي أثناء العصر الأوغسطي كان يهتم بالدرجة الأولى بالشعر ، لكن كانت هناك في نفس الوقت اتجاهات نقدية في مجال النثر . سبق أن وجه شيشرون اهتماماً خاصاً نحو تعليم الخطابة ، مؤسساً نظرياته على ما جاء عند أرسطو وإيسوكراتيس مؤكداً ضرورة إحياء التقاليد والمناهج الإغريقية الكلاسيكية . هاجم الأسلوب الأسوي المزخرف كما هاجم أيضاً الأسلوب الأتيكي الهزيل اللذين كانا سائدين حينذاك ، ثم عرض أمام أبناء جيله صورة أكثر اكتمالاً وأكثر سموا لطبيعة الخطابة . فعل نفس الشيء تقريباً ناقد إغريقي جاء بعد شيشرون وعاش في

Ibid., pp. 89 sqq.(٧٥)

Horace, Op. Cit., 370.(٧٦)

روما أثناء العصر الأوغسطي ، ذلك الناقد هو ديونوسيوس هاليكارناسيوس Dionysius Halicarnassius (٧٧) الذي جعل شغله الشاغل دعوة الرومان لاتخاذ أفضل الخطباء الأتيكيين مثلاً عليا يتبعونها . ساعد ديونوسيوس هاليكارناسيوس في ذلك أن كان لديه من الاستعداد الطبيعي والموهبة أكثر مما كان لدى شيشرون . كان إغريقياً لذا كان من السهل عليه فهم لغته الأم ودراسة الأسلوبين الأتيكي والأسوي . بالرغم من الجهود التي بذلها شيشرون أثناء العصر الجمهوري فإن الصراع بين الأسوية والأتيكية في مجال الخطابة لم يكن قد حسم بعد . كانت المدرستان الأتيكية والأسوية مازالتا قائمتين في العصر الأوغسطي ، وكان لكل منها ممثلوها في روما يتمتعون بنفوذ وسلطان ويحاولون إحياء تعاليمها وتقاليدها .

جاء ديونوسيوس هاليكارناسيوس إلى روما عام ٣٠ ق.م . تقريباً حيث كان قد مرّ حوالي ثلاثة عشر عاماً على وفاة شيشرون ، وأقل من هذه المدة بقليل على وفاة فيلوديموس . كان كل من فيرجيليوس وهوراتيوس قد بدأ حياته الأدبية ، وكان ماركوس أنطونيوس قد هزم قبل ذلك بعام واحد ، وفي نفس الوقت كان نفوذ أكتافيوس على وشك الانهيار ليحل محله سلطان أوغسطس الذي حقق لروما فيما بعد السلام والاستقرار بعد ثلاثة أجيال مليئة بالحروب والمنازعات الأهلية . عشق ديونوسيوس هاليكارناسيوس روما وأحب الرومان ، وعكف على كتابة تاريخ روما القديم في عشرين جزءاً كي يشرح كيف أصبح الرومان سادة العالم وكى يجعل تاريخ الرومان الأوائل كتاباً مفتوحاً سهل الوصول إليه بالنسبة لجميع القراء (٧٨) . اعتبر ديونوسيوس هاليكارناسيوس هذا العمل التاريخي العمل الرئيسي في حياته الأدبية ، لكن شهرته كمؤرخ لم تصل إلى درجة عالية . فلقد كان واقعاً تحت تأثير وجهة النظر الهيلينستية في كتابة التاريخ والتي كانت ترى أن التاريخ يجب أن يأخذ شكل الخطابة الاستعراضية الشبيهة بالشعر ، وهو وجهة نظر طالماً عارضها مؤرخون آخرون مثل بوليبيوس قبل ذلك بقرن من الزمان تقريباً . لكن ديونوسيوس هاليكارناسيوس كتب أيضاً مقالات نقدية ربما أثناء إقامته في روما التي أستمريت أكثر من عشرين عاماً . تمثل هذه المقالات النقدية أهمية بالغة ومصدراً غنياً في مجال تاريخ النقد الأدبي .

كان ديونوسيوس هاليكارناسيوس منضماً إلى مجموعة أدبية من بين

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 104 - 105. (٧٧)

Dion. Hal., Roman Antiquities, I, 5. (٧٨)

أعضائها كايكيلوس الكلكتي Calcate وهو ناقد معروف نال شهرة بالغة في روما، لكن أعماله لم تصلنا^(٧٩). من المرجح أنه كان يهودياً من صقلية^(٨٠). كان مؤرخاً وناقداً أدبياً أيضاً ؛ كتب مقالات فيها هجوم على الأسلوب الأسيوي والخطباء الأتيكيين العشرة ، كما كتب مقالات عن الخطابة - وربما كان من بين هذه المقالات مقال بعنوان عن الأسلوب περί ὑψους وهو الذي دفع لونجينوس فيما بعد لكتابة مقاله الشهير بنفس العنوان^(٨١). يرجع إلى هذه المجموعة الأدبية الفضل في ظهور منهج النقد المقارن لأول مرة والذي طوره ديونوسيوس هاليكارناسيوس في مقالاته. لقد ألق نقاد هذه المجموعة عن المدح أو الذم اللذين كانا يمثلان صوراً معروفة للخطابة الاستعراضية ، وناقشوا مظاهر الجودة أو الرداءة في الموضوعات الأدبية وحاولوا الوصول إلى تقييم صادق لأسلوب المؤلف وذلك عن طريق التحليل الدقيق والمقارنة بأساليب المؤلفين الآخرين . كان ذلك المنهج غير عادي وغير معروف في مجال النقد الأدبي، لذلك رأى ديونوسيوس هاليكارناسيوس ضرورة الدفاع عنه في أغلب مقالاته^(٨٢). شارك ديونوسيوس هاليكارناسيوس معاصريه في الميل نحو الخطابة وعالجت أغلب مقالاته موضوع تعليم الخطابة ، لكنه يعتبر واحداً من رجال الأدب أكثر منه معلماً محترفاً لفن الخطابة . اعتقد البعض أنه كان صاحب مدرسة للخطابة لكن ذلك الاعتقاد بعيد الاحتمال^(٨٣).

ألف ديونوسيوس هاليكارناسيوس كتاباً عن تاريخ روما بعنوان تاريخ روما Ρωμαϊκή Αρχαιολογία، وكتب مقالات أخرى في مجال النقد الأدبي منها ترتيب الكلمات περί συνθεσεως ονοματων ، وثلاث رسائل أدبية^(٨٤)، رسالتان إلى أمايوس Ammaeus وثالثة إلى بومبيوس جمينوس Pompeius Geminus ، ومقال بعنوان عن خصائص ثوكوديديس περί των περὶ των ἀρχαίων Θουκυδίδου ومقال آخر بعنوان عن الخطباء القدامى περί των ἀρχαίων ρητορων لم يصلنا منها سوى الجزء الذي يتحدث عن ليسياس وإيسوكراتيس.

(٧٩) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 106 - 107.

(٨٠) Rhys Roberts, Caecilius of Calcate, pp. 302 - 312.

(٨١) أنظر ص ٢٥٩ أدناه .

(٨٢) Dion. Hal., Letter to Pompey, I; Thucy., 1-5.

(٨٣) Grube, Op. Cit., pp. 207 sqq.

(٨٤) Sealy, Dionysius Halicarnassus and some Demosthenic dates, pp. 77 sqq.

وإيسايوس وديموستنيس . يتناول الجزء الأكبر الذي وصلنا من ذلك المقال الأخير الخطيب ديموستنيس لذلك فقد اعتبره بعض الدارسين مقالاً مستقلاً وأعطوه عنوان *de admirabili vi dicendi in Demosthenes* (٨٥). كما كتب ديونوسيوس هاليكارناسيوس أيضاً مقالاً بعنوان عن دينارخوس *Deinarchus* وآخر بعنوان عن المحاكاة وثالثاً عن الخطابة وإن كان هناك شك في نسبة المقال الأخير إليه .

لم يصلنا الكتاب الأول من مقال المحاكاة الذي يتناول فيه طبيعة الخطابة بوجه عام . أما الكتاب الثاني فإنه يحتوى على نصائح لمن يرغب الكتابة أو تعلم الخطابة مع إعطاء أمثلة والاستشهاد بالكتاب والخطباء الذين هم جديرون بأن يكونوا نماذج جيدة لهؤلاء المبتدئين (٨٦) . يواصل ديونوسيوس هاليكارناسيوس نفس الموضوع تقريباً في الجزء الأول من مقال رسالة إلى بومبيوس حيث يقارن ديونوسيوس بين منهجى هيرودوتوس و ثوكوديديس في كتابة التاريخ ، ثم يتبعها بمقارنة بين هيرودوتوس وكسينوفوس ، ثم بين فيليستوس *Philistus* و ثوكوديديس ويرى أن كلا من كسينوفون وفيليستوس يقلد كلا من هيرودوتوس و ثوكوديدس على التوالي . لعل ديونوسيوس لا يرى عيباً في تقليد كاتب لكاتب آخر، ففي مقاله بعنوان عن دينارخوس يفرق بين التقليد الجيد ، والتقليد السيء ، . يرى أن تقليد النماذج القديمة يتم بإحدى طريقتين . في الحالة الأولى تكون العلاقة بين الأصل والتقليد نتيجة طبيعية لمعايشة الأصل لفترة طويلة أما في الحالة الثانية فإنها تكون نتيجة لتطبيق القواعد والقوانين الخطابية فقط . وبالتالي فإن التقليد الجيد - في رأى ديونوسيوس - يعنى المنافسة ، أى أن الكاتب يعايش الأصل يدرسه جيداً ويتلمس مواطن الضعف والقوة ثم يناقسه أى يحاول أن يعمل أحسن منه وأكمل . ربما لم يكن ديونوسيوس يقصد بلفظ الخطابة هنا فن الكلام على الملأ بل يعنى كل أنواع الكتابة الأدبية .

إن مقدمة مقال عن الخطباء القدامى خطبة عنيفة ضد الأسلوب الآسيوى الذى - على حد قول ديونوسيوس - دمر الفصاحة الاغريقية منذ وفاة الاسكندر الأكبر وساعد على الترحيب بفكرة إحياء الخطابة الفلسفية القديمة بعد مائتى عام من التدهور . إنه يرجع الفضل في فكرة الإحياء هذه الى روما وحكامها المثقفين ذوى البصيرة النافذة والفكر النبيل الذين ساهموا في نشر الأعمال التاريخية الجيدة

(٨٥) Bonner, Literary Treatises of Dionyisus Halicarnassus, pp. 22 sqq.

(٨٦) Rose, Greek Literature, pp. 398 - 399.

والخطب العظيمة والأعمال الفلسفية والأدبية الأخرى للكتاب الاغريق والرومان ، والذين سوف يساعدون بذلك على نشر الذوق السليم . ولعل ديونوسيوس يرى أن مقالاته جزء لا يتجزأ من المساهمة في ذلك الصراع المرير بين الأسلوبين . إن مدح الحكام الرومان واضح فيما يقول ديونوسيوس ، لكن من المحتمل أن عباراته لا تقف عند ذلك المعنى الضيق بل ربما يقصد معنى أوسع من ذلك . ربما يعنى أيضا كتاب الأجيال السابقة مثل يوليوس قيصر وشيشرون ومعاصريهما . إن شيشرون بالتأكيد كان واحداً من هؤلاء ، إذ أنه كتب خطبا عظيمة وأعمالا فلسفية وكان مسئولا مسئوليّة بالغة عن فكرة إحياء الخطابة الفلسفية . ومع ذلك فإن من المحتمل أن ديونوسيوس لم يكن يقف في صف مجموعة الرومان أنصار الأسلوب الأتيكي وذلك بالرغم من أنه كان معارضا للأسلوب الأسيوي . فإن إعجابه الشديد بالخطيب ديموستينيس يؤكد هذا الرأي . إن ديونوسيوس من أنصار المذهب الأتيكي - شأنه في ذلك شأن شيشرون - بمعنى أنه كان يعتقد في ضرورة اتخاذ الكتاب الأتيكيين العظام مثلاً عليا للكتاب المعاصرين وليس أكثر من ذلك (٨٧) .

بعد المقدمة يتناول ديونوسيوس في الجزء الأول من المقال الخطيب ليسياس حياته وخصائص أسلوبه ثم يلصق كل من يرغب في أن يصبح كاتباً أو خطيباً أن يتخذ ليسياس أنموذجاً له . ثم يتبع ذلك تحليل دقيق مفصل لأسلوب ليسياس ومفرداته وجمله البلاغية وغير ذلك من ملاحظات نقدية للخطيب وأعماله ، ثم يتلو ذلك مختارات من خطبه مع التعليق عليها ونقدها وإظهار مافيه من سحر وروعة . في الجزء الثاني من نفس المقال يتناول ديونوسيوس معلم الخطابة إيسوكراتيس ويعبر عن إعجابه الشديد نحوه كمؤسس للخطابة الفلسفية وعن تقديره العميق لخطبه الأخلاقية ومنهجه التعليمي . ثم يتناول في الجزء الثالث شخصية إيسايوس Isaeus مع الاستشهاد ببعض فقرات من أعماله ومقارنتها بفقرات من أعمال ديموستينيس ، ويرى ديونوسيوس أن هناك تشابه في المنهج بين إيسايوس وديموستينيس وليسياس .

عمل آخر من أعمال ديونوسيوس هاليكارناسيوس هو مقال بعنوان ترتيب الكلمات (٨٨) ، والذي يعرف أحيانا بعنوان عن التأليف ، الذي من المحتمل أن يرجع تاريخ كتابته الى ما قبل فترة كتابة الجزء الذي يحمل عنوان ديموستينيس أو

(٨٧) Grube, Op. Cit., pp. 212 sqq.

(٨٨) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 108 - 109.

أثناءها . إنه دراسة قد تنتمي إلى تخصص نظرية الأدب أكثر مما ينتمي إلى تخصص النقد الأدبي . يتناول هذا المقال جانباً واحداً من جوانب الأسلوب وهو ترتيب الكلمات والذي يتكون من أصوات الكلمات في تركيباتها المختلفة وتركيب الجمل والإيقاع . لكن ديونوسيوس يركز اهتماماً كبيراً على موسيقى اللغة التي لم يهتم بها أحد من سابقة - على حد قوله - والتي اهتم بها الاغريق اهتماماً بالغاً . هذا يستشهد ديونوسيوس بفقرات من هوميروس وهيرودوتوس لإثبات صحة رؤيته ، كما يستشهد أيضاً ببعض فقرات من ثوكوديديس وكسينوفون . يتميز هذا المقال بمناقشة بعض النقاط الفنية الخاصة بالموسيقى والإيقاع والأسلوب ، ويعتبر من أهم أعمال ديونوسيوس وإن كان أغلب الدارسين لايهتمون به قدر اهتمامهم بأعماله الأخرى . أما حديث ديونوسيوس هاليكارناسيوس عن ديموستينيس فيبدأه كعادته بنبذة سريعة عن حياة ذلك الخطيب ، ثم يتحدث عن أسلوبه حيث يناقش فكرة التركيب والمعنى . إن هذا الجزء يعتبره بعض الدارسين مقالاً مستقلاً . إنه مليء بالألفاظ والجمل والتحليلات التي تؤكد إعجاب ديونوسيوس بأسلوب ديموستينيس . ثم يستشهد بفقرات من ثوكوديديس وليسياس وثراسيماخوس وأفلاطون وهيرودوتوس . بالإضافة إلى ذلك فإن رسالة بومبيوس تحتوي على بعض الآراء الخاصة بالنقد المقارن والتي سبق أن وردت في مقال بعنوان عن المحاكاة . وأخيراً مقاله عن ثوكوديديس بعنوان عن خصائص ثوكوديديس والذي يعتبر أحد أعماله النقدية الهامة التي وصلتنا . هنا يؤكد ديونوسيوس على ضرورة أن يكون الناقد محايداً في نقده وأن يذكر ما للكاتب وما عليه ، كما يؤكد على ضرورة أن يكون المرء فناناً قبل أن يكون ناقداً . بعد هذه المقدمة يتناول ديونوسيوس أسلوب ثوكوديديس بالنقد والتحليل كما يناقش بعض الأحداث التاريخية التي يوردها المؤرخ . ويبدو أن الرسالة الثانية إلى أمايوس تكمل للمناقشة التي تدور في هذا المقال (٨٩) .

هكذا تشير أعمال ديونوسيوس هاليكارناسيوس إلى أنه فاق سابقة في مجال النقد الأدبي . إن مقالاته تختلف عن الكتب الدراسية التي تركها لنا معلمو الخطابة السابقون . إنه يركز كل اهتمامه على الكاتب الذي يتناوله بالنقد . لا يستخدم الكاتب الذي يتناوله لتصوير تركيبة نقدية معينة أو صورة أدبية بعينها بل لشرح كل أنواع الأساليب والمناهج . كان يعلم تماماً أن كل ناقد لابد أن يلتزم بحدود

معينة في النقد وأن لكل كاتب محاسن ومساويء على حد سواء وأن على الناقد أن يقارن بين محاسن الكاتب ومساوئه وأن يقارنه بغيره من الكتاب الآخرين ، وأن يكون محايداً في نقده مهما اختلفت مواقفه الشخصية من هؤلاء الكتاب .

لقد طور ديونوسيوس هاليكارناسيوس منهج النقد المقارن . بالاضافة إلى ذلك فإن مقاله بعنوان عن ترتيب الكلمات كان له أثر بالغ في شرح فهم الأسلوب النثري عند الاغريق . إنه مقال يؤكد براعة ديونوسيوس في مجال نظرية الأدب ويكشف لنا عن أشياء كثيرة كانت غامضة في مجال موسيقى اللغة التي اعتمد عليها كل من الشعر والنثر عند الأغريق . كما يمكن أيضاً أن نضيف إعجاب الأجيال التالية بحماس ديونوسيوس وعشقه البالغ للآداب العظيمة وإعجابه الشديد بها وهو ما كان ينقص النقاد السابقين (٩٠). إن كل ذلك وغيره يضع ديونوسيوس هاليكارناسيوس في مصاف كبار النقاد في العصور القديمة ويجعله يقترب في منزله من الناقد العظيم لونجيلوس .

الفصل الثالث

ما بعد العصر الأوغسطيني

الفصل الثالث

مابعد العصر الأوغسطيني

مابعد أوغسطيني :-

ازدهر الأدب الروماني أثناء العصر الأوغسطيني ، لكن لم يدم ذلك الأزدهار طويلاً . بدأ الأدب الروماني في الانهيار أثناء السنوات الأخيرة من عمر الإمبراطور أوغسطس (١). عندما توفي أوغسطس في عام ١٤م كان المؤرخ الروماني الشهير تيتوس ليفيوس يستكمل المراحل الأخيرة من موسوعته التاريخية الشهيرة التي تستعرض تاريخ روما والتي عرفت بعنوان منذ تأسيس المدينة *ab Urbe Condita* والمكونة من مائة واثنين وأربعين كتاباً . من المعروف أنه انتهى من كتابة معظم الأجزاء ونشرها قبل موت الإمبراطور أوغسطس . ثم مات تيتوس ليفيوس بعد وفاة أوغسطس بثلاثة أعوام أي في عام ١٧م . عندما توفي أوغسطس كان الشاعر أوفيد يوس يقضي حياته وحيداً في منفاه على ساحل البحر الأسود . وبالرغم من ذلك فلم يكن أوفيد يوس يمثل العصر الأوغسطيني من ناحية الروح أو الأسلوب . وكان الشعراء العظام الآخرون الذين يمثلون العصر الأوغسطيني قد رحلوا منذ فترة طالت أو قصرت . مات فيرجيليوس في عام ١٩م ، ومات تيبوللوس في نفس العام ، ومات بروبرتيوس في عام ١٦م ، وكان قد مات هوراتيوس في عام ٨ ق.م . أي قبل موت أوغسطس باثنين وعشرين عاماً . لم يظهر منذ ذلك الحين كاتب عظيم حتى بدايات عصر الإمبراطور نيرون في منتصف القرن الأول الميلادي حيث ظهر فجأة مجموعة من مشاهير الكتاب ورجال الأدب مثل برسيوس *Persius* وسنيكا الفيلسوف ولوكانوس *Lucanus* وبترونيوس *Petronius* (٢). لكن الأدب اللاتيني كان قد تغير حينذاك وكان هناك اهتمام عام لدى كل كتاب القرن الأول الميلادي باضمحلال البلاغة . كانوا

(١) Atkins, Literary Criticism in Antiquity, Vol. II, pp. 134 sqq.

(٢) Sullivan, The Satyricon of Petronius, pp. 81 sqq.

مدركين لما أصاب الحياة الرومانية من انهيار ، كانوا يشعرون جميعاً بالأسف الشديد من أجل انتشار الرفاهية المدمرة والانحراف الشره في النظام الروماني الامبريالي وكانوا يعتبرون ذلك مسئولاً عن انهيار الأدب والخطابة . لم يكن الاحتجاج على الرفاهية شيئاً جديداً بالنسبة للمجتمع الروماني . فقد ظهر قبل ذلك في مقدمة تيتوس ليفيوس (٢) . لكن بعدما فرضت الامبراطورية السلام على العالم الروماني تضخمت الثروة وازداد التركيز في روما على الثراء بشكل لافت للنظر . لقد اعتبر المفكرون المعاصرون الثروة مسئولة عن انهيار المبادئ الأخلاقية وتدهور الأدب . ظلت الفضائل الرومانية كما هي المثل الأخلاقية الرومانية ، لكن العلاقة بين هذه المثل والحياة الواقعية أصبحت تتضاءل شيئاً فشيئاً ، إنه انفصال ليس غريباً على المجتمعات الأخرى ولا يؤدي أبداً إلى الاستقرار الاجتماعي أو ظهور فن عظيم وخاصة عندما يصبح واضحاً للعيان ومصدر قلق للجميع كما حدث فعلاً لكتاب القرن الأول الميلادي .

هناك عوامل أخرى كانت سبباً في تدهور الأدب ، أهم هذه العوامل وأوضحها فقدان الحرية الشخصية التي لم يكن الكتاب المعاصرون ميالين إلى ذكرها أو الحديث عنها . حتى في عهد أوغسطس نفسه - الذي كان يستطيع أن يحتفظ بصداقة من يختلفون معه في الرأي والذي كان يبدي في بعض الأحيان تسامحاً واضحاً وروحاً مرحة - كان يتم حرق بعض الكتب بأمر من السناطو ، إذ أن تسامحه لم يكن بلا حدود كما لاحظ أوغوستوس وغيره . إن لابيئوس T. Labienus - على سبيل المثال - أحرقت كتبه وانتحر (٤) ، كما أحرقت أيضاً بعض خطب سكاوروس Scaurus بأمر من السناطو (٥) ، ثم تدهورت الأحوال أكثر فأكثر بسرعة فائقة في عهد الامبراطور تيبيريوس Tiberius (٦) ، كانت الخطابة أول نوع من أنواع الأدب تتأثر بهذا التغيير . إختفت الخطابة من الساحات العامة وقاعات السناطو عندما لم يكن مستقبل روما قد تحدد بعد ، كما إختفت أيضاً من ساحات القضاء عندما أصبحت القضايا تعرض أمام قاض واحد بدلاً من مجموعة من المحلفين . لم يبق أمام الخطابة إلا أن تلجأ إلى المدارس . لقد بدأ هذا التغيير

(٢) Duff, A Literary History of Rome, Vol. I, p. 481.

(٤) Seneca, Controv., 10, praef. 4-8.

(٥) Ibid., 3.

(٦) Tacitus, Annl., I, 72.

مع تطور مناهج جديدة في تعليم الخطابة مما كان له أثره الواضح على كل أنواع الأدب اللاتينى . لقد أبدى كتاب القرن الأول الميلادى أيضا احتجاجهم بكل مايملكون من قوة وعزم ، ذهب احتجاجهم أدراج الرياح .

سنيكا الأكبر :

لكى نفهم الأشكال التعليمية الخاصة التى تطورت فى المدارس أثناء فترة حكم أوغسطس وتأثيرها على أسلوب الكتاب اللاحقين علينا أن نضع أمام أعيننا عملاً أدبياً هاماً وإن كان قد أهمله بعض الدارسين وهو ذلك العمل الذى كتبه سنيكا الأكبر بعنوان Suasoriae, Controversiae^(٧)، سنيكا الأكبر هو والد سنيكا الفيلسوف المعروف . ولد الأب فى عام ٥٧ ق.م. تقريباً فى مدينة قرطبة فى أسبانيا^(٨)، حضر إلى روما وهو فى سن الخامسة عشر لاستكمال دراسته وعاش هناك طيلة سنوات عمره المديد حتى مات فى عام ٣٧ م. تقريباً . ابتعد عن روما لمدة خمسة عشر عاماً قضاها فى وطنه أسبانيا (من عام ١٣ ق.م. إلى عام ٢ م.) . عاش حوالى أربعة وتسعين عاماً . كتب عن تاريخ روما منذ نشأتها حتى موت تيبيريوس ، لكن لم يصلنا ذلك العمل الضخم . سجل وهو فى العام التسعين من عمره ذكرياته عن حال الخطابة فى مدارس معلمى الخطابة المعروفين وناقش الموضوعات المختلفة التى كان يتناولها المعلمون المحترفون وسجل الأقوال الشهيرة لكثير منهم . قيل إنه قد سجل هذه الذكريات لينتفع بها أولاده . من المستبعد أن يكون قد سجل كل تلك الذكريات الدقيقة من الذاكرة وإن كنا نعلم أنه كان ذا ذاكرة قوية للغاية^(٩)، يتكون هذا العمل من إثنى عشر كتاباً ، تحتوى عشرة منها على الـ Controversiae وأثنان يحتويان على الـ Suasoriae مع مقدمة لكل كتاب^(١٠)، لم تصلنا أغلب أجزاء هذا العمل ، لكن ماصلنا منه يشكل أهمية بالغة فى تاريخ النقد الأدبى . إنه يصور بدقة الخطباء المعروفين أثناء السنوات الأخيرة من القرن الأول قبل الميلاد والسنوات الأولى من القرن الأول الميلادى مع تعليقات وملاحظات حول طبيعة التعليم فى ذلك العصر .

كانت الخطبة declamatio تنقسم إلى نوعين . الأول الـ Suasoria وهو خطبة تتضمن نصيحة موجهة إلى شخصية تاريخية فى موقف تاريخى أو خيالى .

(٧) Grube, Greek And Roman Critics, pp. 257 sqq.

(٨) Rose, Latin Literature, p. 317.

(٩) Seneca, Op. Cit., I, Praef. 2 sq.

(١٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 147 sqq.

والثاني هو الـ Controversia يلقيها المجلى عليه أو الدفاع في دعوى قضائية خيالية . يتلخص منهج سنيكافى كتابة هذه الخطب في أنه يعطى أولاً موضوع الـ Controversia أو الـ Suasoria ثم يقدم المقولات المناسبة التى قالها الخطباء الأوائل الخاصة بالموضوع Sententia ، ثم يناقش بعد ذلك المعالجات والترتيبات المختلفة للموضوع divisiones ثم طبيعة المناقشات colores التى قدمها ممثل الادعاء أو ممثل الدفاع . من بين الموضوعات التى ترد فى الـ Suasoriae : هل يستعطف شيشرون أنطونيوس ليعفو عنه ؟ أجاممنون يفكر هل يضحي بأبنته إيفيجينيا ؟ أما موضوعات الـ Controversiae فإن من بينها : ألقت عذراء من عذراوات قيسنا بنفسها من أعلى صخرة لإتهامها بالزنا لكنها لم تمت ، فهل يجب أن يلقي بها مرة أخرى (١١) ، وآخر هو : إن عقاب الاغتصاب هو أن تطالب المرأة المغتصبة مغتصبها أن يتزوجها أو أن يعدم . فإذا اغتصب رجل امرأتين فى ليلة واحدة وطلبت منه الأولى أن يتزوجها وطلبت الثانية باعدامه ، فكيف يكون موقف القانون ؟

هكذا نلاحظ أن سنيكا يفترض حالات أو قضايا خيالية صعبة ليس من السهل الحكم فيها ثم يستشهد بأقوال خطباء مشهورين معاصرين أو سابقين . إن هذا النوع من الأدب له أهميته فى مجال النقد الأدبي . لا بد أنه كان يقصد تطوير سرعة البديهة وتنميتها والتدريب على الحديث أمام الملأ . إن مثل هذه المناقشات كانت تدرس فى مدارس الخطابة حينذاك ، ولا بد أنها كانت ذات تأثير أخلاقى على أفراد الشعب الرومانى ، كما أنها أثرت فى الأسلوب الأدبي اللاتينى حيث كان كل كاتب يقوم بهذه التدريبات المدرسية . لقد كان كل كتاب القرن الأول الميلادى غير راضين عن الأساليب الزائفة للخطابة ويهاجمون نتائجها السيئة . حتى سنيكا الأكبر فإنه كان يرى ضعف أسلوبها بالرغم من أنه كان أكبر المشجعين على تعليم الخطابة . كان غير راض عن فساد الذوق العام . كان يعلم جيداً أن أبناءه سوف تغريهم بعض الأقوال الزائفة التى لم يكن يرضى عنها . كما لم يكن يرضى عنها أيضا كتاب كثيرون مثل برسيوس وبترونيوس وجوفيناليس وتاكييتوس وكوينتيليانوس ، لكنها كانت قائمة بالرغم من كل ذلك ولا يستطيع أحد أن ينكر وجودها . لقد كان شيئا يبعث على الفرع أن ينتشر نوع من السلوك لا يرضى عنه أفضل وأنصح العقول فى روما خلال ذلك القرن . وإن الفضل يرجع

إلى سنيكا الأكبر الذي جعلنا ندرك مدى خطورة ذلك التعليم وطبيعته من خلال تعليقاته وملاحظاته على سلوكيات هؤلاء الخطباء والمجادلين .

عصر نيرون :

وصل الامبراطور نيرون إلى الحكم في عام ٥٧ م . ظهر أثناء سنوات حكمه الأولى أربعة خطباء عظام هم برسيوس الهجاء الشاب الذي مات في عام ٦٢ م ولم يكن قد بلغ عامه الثامن والعشرين ، ولوكانوس صاحب الملحمة التي تتناول الحروب الأهلية وتحمل عنوان فارساليا Pharsalia والتي تمجد الأبطال الأوائل للجمهورية الرومانية على حساب يوليوس قيصر ، وبترونيوس الذي كانت روايته ساتكوريكون Satyricon أول رواية عن المتشردين في الأدب اللاتيني والتي وصلنا منها عدد لا بأس به من الشذرات (١٢)، ورابعهم هوسنيكا الأصغر أو الفيلسوف . إتهم لوكانوس وبترونيوس وسنيكا الأصغر بالتآمر ضد نيرون وماتوا في عامي ٦٥ م و ٦٦ م . فيما يتعلق بلوكانوس فإنه غير ذي أهمية ملحوظة في مجال النقد سوى أنه كان شاعراً عظيماً قوياً دمره عشقه للخطابة وقاده نحو هاوية العبثيات . من الواضح أنه شارك في التعبير عن الإحساس بانهييار روما ، لكنه كان صانع أدب دون أن يناقشه .

برسيوس :

لكن الوضع مختلف بالنسبة لبرسيوس (٣٤ - ٦٢ م) . وصلنا من أعماله كتاب صغير الحجم يحوى ست هجائيات . تكشف الأولى عن الفساد الأخلاقي للعصر وهو ما أثر على كيفية استقبال كتابه عند صدوره (١٣)، إنه يسخر ويتهم بغرور شبابي من المجموعات الأدبية المعاصرة في روما التي تفضل شاعراً رديئاً في الانضمام إليها ، ويرسم صورة ساخرة لشاعر مدلل متأنق وهو يقرأ بعض أعماله على الملأ . يقول برسيوس في مرارة إن الشعر أصبح بالنسبة لأبناء رومولوس عملاً ترفيهياً بعد تناول وجبة الغداء وإن ما يطلبونه هو بعض التفاهات المسلية حول موضوعات خيالية . إن برسيوس نفسه لا يرفض المديح لكنه لن يقبل حكم مثل هذه المجموعة كراى نهائى حول الشعر الجيد . إنه يعكس بإيجاز الصورة التي يرسمها هوراتيوس للشاعر الذي سوف لا ينقده الآخرون نقداً أميناً في

(١٢) انظر : Sullivan, Op. Cit. حيث أعاد المؤلف بناء الرواية مع دراسة وافية لمؤلفها

بترونيوس ولنص الرواية ذاتها ومدى ما أسهم به بترونيوس في مجال النقد الأدبي.

(١٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 155 sqq.

حضرته بل أثناء غيابه . لا يتمتع برسيوس بخفة الدم والكياسة التي يتمتع بهما هوراتيوس . إن الهجاء الصغير يسخر حيث يقول إن كل شخص يكتب بأسلوب فني جيد لكن ينقصه الحس الشعري الصادق لدرجة أن إعجابهم جميعاً بالشعراء القدامى مثل نايقيوس وأكيوس يجعلهم يصنعون جملاً منتفخة . إن الذوق الفاسد للعصر يهتم فقط بالعبارات المجازية والصور الأدبية وهو ما يستطيع أى ملاح غريق أن يفعله . أين ذهبت أيام فيرجيليوس ، حيث كان الناس يتذوقون هجائيات لوكيليوس وهوراتيوس ، إن في آراء برسيوس بعض أصداء من هوراتيوس وإن كان في نفس الوقت أقرب إلى لوكيليوس بالرغم من أنه يعتقد في ضرورة نظم الهجاء في لغة عادية تشبه الحياة اليومية وليس لغة تشبه لغة التراجيديا (١٤) إن أهمية برسيوس تكمن في رفضه لنتائج التدريب على الخطابة الذي كان سائداً في عصره والذي كان من نتائجه الإسراف في استخدام المجاز والاهتمام بالنواحي الفنية وعشق الجمل المنتفخة الرنانة وهو مانجده في الكتاب المعاصرين وربما من بينهم برسيوس نفسه (١٥).

بترونيوس :

يبدو أن شخصية بترونيوس كانت من الشخصيات الفذة التي لا يتكرر مثيلها إلا نادراً . اختلفت الآراء حول طبيعة شخصيته وعن العصر الذي عاش فيه (١٦) لكن من المرجح أن بترونيوس صاحب رواية ساتوريكون هو نفس بترونيوس الذي أعجب به المؤرخ تاكيوس أيما إعجاب وأسهب في وصف عملية انتحاره (١٧) فإذا كان الأمر كذلك فإن بترونيوس يكون قد عاش أثناء عهد الإمبراطور نيرون ويكون أيضاً واحداً من ضحاياه . كان نائباً للقنصل حين ذهب إلى بيثينيا في عام ٦١/٦٠ م. ثم عين قنصلاً في روما في عام ٦٢ م (١٨).

توجد في رواية ساتوريكون بعض فقرات لها علاقة وثيقة بالنقد الأدبي (١٩) . تبدأ الرواية بهجوم عنيف على تدريبات الخطابة يوجهه إنكولبيوس Encolpius إلى معلم خطابة يدعى أجاممونيون (٢٠) يتساءل بترونيوس هل يكون الخطباء

(١٤) Persius, Satire, V, 1- 18.

(١٥) Rose, Latin Literature, p. 377.

(١٦) Sullivan, Op. Cit., pp. 21 sqq.

(١٧) Tacitus, Annal., 16 , 17-20.

(١٨) Mitchell, Petronius The Satyricon, pp. 75 sqq.

(١٩) Grube, Op. Cit., pp. 262 sqq.

(٢٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 160 sqq.

مطاردين بنوع آخر من الفوريات (ريات الانتقام) عندما يصرخون قائلين : إن هذه الجروح قد أصبنا بها من أجل حريتنا العامة ، إن هذه العين قد فقدناها من أجلك ، أعطنى مرشداً يوصلنى إلى أطفالى لأن ركبتيّ سائبتان لا تقدران على حمل جسدى . إن مثل هذه الصرخات يمكن احتمالها لو كانت سوف تفتح الطريق أمام خطباء المستقبل . إن هذه الموضوعات المتضخمة والجمل الطنانة دون معنى لاتجعلهم يتقدمون فى فئهم لدرجة أنهم إذا وجدوا فى ساحات القضاء يشعرون وكأنهم قد انتقلوا إلى عالم آخر . إننى اعتقد أن شبابنا يكونون أغنياء جداً فى المدارس لأنهم لا يرون ولا يسمعون شيئاً له علاقة بالحياة ، بل يجدون قراصنة على الشاطئ يجهزون الأغلال ، يجدون طغاة يصدرون أوامره إلى الأبناء ليقطعوا رؤوس آبائهم ، يجدون إجابات نبوءات غامضة تطالب فى أوقات الشدة بالضحية بثلاث عذراوات أو أكثر ، يجدون كلمات معسولة . إن كل كلمة وكل عمل مغموس فى الشراب الحلو والزيت . إن سمحت لى بالكلام ، فإننى أقول لكم أنكم يا معشر المعلمين أول من يدمر البلاغة . إن إغراء الكلمات الناعمة الفارغة المضحكة قد أضعف ودمر جسد خطبكم . لم يكن الشباب متفرغين لدراسة الخطابة عندما اكتشف سوفوكليس ويوريبيديس الكلمات المناسبة لكل خطبة ، عندما كان بنداروس والشعراء الغنائيون التسعة يترددون فى استخدام أبيات من هوميروس . لن استشهد بالشعراء فقط ، بل إن كلاً من أفلاطون وديموسثينيس لم يسرف فى ممارسة ذلك العمل . إن الخطبة العظيمة المتواضعة - إن كان يصح هذا التعبير - لاتكون مزرقشه ولا ملتفخة لكنها تكشف عن جمالها الطبيعى . لقد غزا هذا الإطئاب العاصف العليف أثينا قادماً من آسيا واكتسح عقول الشباب أثناء بحثهم عن أشياء عظيمة مثل طوفان هادر من كوكب مدمر بينما تقف البلاغة صامته بعد أن شوهت قواعدها . مَنْ - منذ عصر ثوكوديديس وهيبيريديس - قد ساواهما فى الشهرة ؟ فحتى الشعر فإنه لم يلمع فى شكل سليم ، لكن كل فنون الكلام قد تغذت بنفس الطعام ولم تنتج شيئاً قادراً على الصمود والبقاء . لقد وصل فن الرسم أيضاً إلى نفس النهاية بعد أن اكتشفت براعة المصريين أقرب الطرق إلى أعظم الفنون (٢١).

هكذا يرسم بترونيوس على لسان إنكولبيوس صورة صادقة لما كانت عليه مدارس الخطابة فى روما أثناء القرن الأول الميلادى . لكن أجاممنون لا يجيب .

إنه في الواقع يوافق من حيث المبدأ . إنه يلقي التبعة على أولياء أمور التلاميذ . فإذا علم المعلمون التلاميذ في المدارس تعليماً لاثقاً فسوف لا يجدون تلاميذاً بعد ذلك . لأن التعليم اللاثق يستغرق فترة طويلة بينما يرسل أولياء الأمور أبناءهم إلى المدرسة وينتظرون نتائج سريعة . ليس من الممكن تعليمهم تعليماً لاثقاً فليس لديهم الصبر على ذلك . وتكون النتيجة أن يضيع التلاميذ وقتهم سدى في المدارس ولا يتعلمون شيئاً ذا قيمة .

بعد ذلك يزور إنكولبيوس صالة لعرض اللوحات المرسومة حيث تعرض أعمال أبيليس Apelles وفنانين كلاسيكيين آخرين . هناك يقابل شيخاً رث الثياب، إنه شاعر . يشرح الشاعر السبب في مظهره البائس فيقول إن الموهبة لاتصلح الثروة . يدور النقاش بين إنكولبيوس والشاعر رث الثياب حول فساد الذوق الفني . إن السبب الرئيسي في ذلك هو عبادة المال والسعي وراء الثروة ، إنهما اللذان أفسدا كل أنواع الفن والفلسفة أيضاً . ينتقل بترونيوس من النثر إلى الشعر في سهولة تامة . من الصعب أن نفرق بين مواقف الهزل ومواقف الجد في رواية بترونيوس ، إذ أن النقاد قد اختلفوا حول تحديد طبيعة نوعها (٢٢) ، قيل إنها هجائية ، قيل إنها رواية هزلية ، قيل إنها رواية أخلاقية ، قيل أيضاً إنها رواية لا أخلاقية ، قيل إنها اقتباس رومانسي أو ملحمي ساخر (٢٣) ، إن كل هذا الاختلاف الكبير هو الذي جعل من الصعب تحديد مواقف الهزل ومواقف الجد في الرواية . يظهر ذلك واضحاً حيث يبدو بترونيوس ناقداً للشاعر الملحمي لوكانوس وخاصة عندما ينقد ملحمة التي تدور حول الحرب الأهلية .

يبدأ بترونيوس نقده للوكانوس بملاحظة عامة وهي أن الشعر قد ضل كثيرين . فإذا ما نظم شخص جملة موزونة وتبعها بجملة أخرى سرعان ما اعتقد أنه قد وزن ، جبل هيليكون بأكمله . وهكذا لجأ من تعلموا في ساحات القضاء إلى نظم الشعر . إنهم يعتقدون أن نظم قصيدة أسهل من صياغة Controversia . ثم يتطرق إلى نقد ملحمة لوكانوس فيقول إن من يقدم على عمل ضخم عظيم مثل الحرب الأهلية سوف يسقط تحت عبء ثقل إذا لم يكن مزوداً بالأدب . إنها ليست مجرد وصف لأحداث تاريخية شعراً ، فالمؤرخون قادرون على القيام بذلك بصورة أفضل (٢٤) ، لكن روح الشاعر يجب أن تحلق في حرية تامة في موضوعات

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 159 sqq. (٢٢)

Sullivan, Op. Cit., p. 81. (٢٣)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 163 sqq. (٢٤)

فرعية تستعرض تدخل الآلهة وتستعرض المضمون الأسطوري كي تظهر القصيدة وكأنها نبوءة عقل مخبول لاكتفير جامد لأحداث حقيقية تدور أمام المشاهدين كما يبدو في الأبيات المشوشة التالية . ثم يورد بترونيوس فقرة من مائتين وست وتسعين بيتاً من الشعر المشوش تشبه مقدمة ملحمة تحكى غزو قيصر لإيطاليا . قد يبدو من الواضح لأول وهلة أن بترونيوس يقصد لوكانوس وملحمته عن الحرب الأهلية وخاصة أن لوكانوس كان الشاعر الملحمي الروماني الذي لم يستخدم الآلهة وتدخلهم في الأحداث في نسيج ملحمته . كما أن هناك أيضاً أصداًء لملحمة لوكانوس تبدو واضحة في عبارات بترونيوس . إن مايقوله بترونيوس عن الشعر في العبارات السابقة ليس غريباً ، فأغلب معانيه تقريباً سبق أن وردت عند هوراتيوس وشيشرون وغيرهما . كما أنه يفرق بين الشعر والتاريخ . لذلك فإنه ربما لا يقصد لوكانوس شخصياً بل يتحدث بشكل عام عما وصل إليه الأدب في عصره . وربما أيضاً يقصد أن صياغة ملحمة حول أحداث تاريخية معاصرة عملية صعبة للغاية وأن المؤرخ في هذا المجال أنسب من الشاعر .

للأسف الشديد لم يصلنا نص رواية ساتوريكون كاملة . إن ما لدينا منها لا يعدو أن يكون مجموعة من الشذرات من الكتاب الخامس عشر والكتاب السادس عشر أما باقى الرواية فقد أتى عليها الزمن والتهمتها الرمال . كنا نأمل أن يصلنا النص كاملاً فإن بترونيوس كان ذا عقل ناضج أكثر من برسيوس وأكثر تذوقاً للشعر والأدب بوجه عام من سنيكا الأصغر .

سنيكا الأصغر :

لم يساهم سنيكا الأصغر (٤ - ٦٥ م) في مجال النقد الأدبي مساهمة فعالة بالقدر الذى كنا ننتظره من كاتب رواقى بارز قام بدور هام في مجال الكتابة الأدبية والفلسفية (٢٥) . لم يناقش النظريات الرواقية في الشعر والخطابة ، ماعدا مرة واحدة حيث ناقش الأسلوب بوجه عام وبطريقة عابرة (٢٦) ، وحتى عندما فعل ذلك فقد كان كل اهتمامه هو أن يبرهن أن أسلوب الكاتب يعكس شخصيته . الفكرة ليست جديدة ، لكنه تناولها بمزيد من التفصيل لم يسبق لأحد أن فعل مثله من قبل كما أنه يطبقها على المجتمع أيضاً فيرى أن النتاج الأدبي يعكس فضائل العصر ومساوئه . إن الأسلوب يؤثر في الثقافة كما يؤثر في الناس والفرق بينهم يكون في

Rose, Op. Cit., pp. 360 sqq. (٢٥)

Seneca, Letter to Lucilius, 114, 1 - 22. (٢٦)

المظهر وليس في الرأي . لذلك فليس من الغريب أن يكون الأسلوب في مجتمع من المجتمعات يستخدم الجمل المدورة المتفخمة بينما يستخدم في مجتمع آخر جملاً قصيرة مفككة متعثرة (٢٧).

يتخذ سنيكا مايكيناس صديق أوغسطس ومولى هوراتيوس مثلاً للأسلوب الفاسد الذي يعكس فساد الروح ، ثم ينطلق ليناقد هذه الفكرة بالتفصيل (٢٨) ، إنه يستشهد بأمثلة على أسلوب مايكيناس ، المخمور ، الرخو المتقطع الملتو . إن الرفاهية تقود إلى احتقار التشبيهات المصطنعة والفظاظة غير المتوقعة والإطباب غير المناسب . قد يكمن الخطأ في الفرد أو في العصر ، والمساويء التي ترجع إلى العصر يمكن التغاضي عنها . يواصل سنيكا مناقشته حيث يرى أنه لا يوجد كاتب عظيم معصوم من الخطأ الذي يمكن التغاضي عنه . بل إن سنيكا يذهب إلى أبعد من ذلك حيث يختلف مع كل قواعد النقد الكلاسيكي إذ يرى أنه ليس هناك قوانين أو قواعد تحكم الأسلوب ، وإن عادات المجتمع هي التي تغير الأسلوب ، ولا يبقى الأسلوب كما هو لفترة طويلة . إن البعض يقدس الكتاب الرومان الأوائل ، والبعض الآخر ينحاشي كل ما هو غير عادي ويفضل الأسلوب الذي يتصف بالكآبة . كلاهما مخطيء (٢٩) ، كما أن البعض يبحث عن أسلوب متشجع غير مترابط والبعض الآخر يفضل الأسلوب الموسيقي متعدد الطبقات والبعض يفضل أسلوب المبالغة والإغراق أو الجمل ذات النهايات البطيئة الرتيبة مثل شيشرون (٣٠).

يرى سنيكا أن أحد الكتاب المعروفين عادة مايبتكر أسلوباً عصرياً ثم يتبعه الكتاب الآخرون . فالكاتب ساللوستيوس - على سبيل المثال - هو الذي ابتكر الأسلوب المختصر الغامض ذا الجمل المبتورة . ثم بالغ كتاب آخرون في تقليده لأنهم فكروا أن يقلدوا ما ابتكره ساللوستيوس بدون تفكير (٣١) ، إن مثل هذا التقليد لا يعكس بالضرورة شخصية المقلد ، لكنه يؤدي إلى الرغبة في جذب الانتباه بأي حال من الأحوال . هناك علاقة مباشرة بين الشخصية والأسلوب بوجه عام فإذا بحث المرء عن شخصيته فسوف يبحث عن الأسلوب نفسه . هذه المناقشة صادرة عن دعوة فلسفية ، لكنها تتضمن بعض الأفكار الجديرة بالاهتمام وخاصة الفكرة

Grube, Op. Cit., pp. 268 sqq. (٢٧)

Seneca, Op. Cit., 114, 4 - 8. (٢٨)

Ibid., 114, 13 - 14. (٢٩)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 168 sqq. (٣٠)

Seneca, Op. Cit., 114, 19. (٣١)

التي تقول إن الأسلوب يعكس الشخصية وأن النماذج الأسلوبية تعكس شخصية المجتمع ، وإن الكتاب العظام يصبحون نماذج يحتذى بهم وأن التقليد يؤدي إلى المبالغة وأنه ليس هناك قواعد مطلقة للأسلوب . يبدو أن نصيحة سنيكا بوجه عام . تدعو إلى الاعتدال والبعد عن التماذى وهي تتفق مع المبدأ الرواقى الذى ينادى بأن يكون الأسلوب متمشياً مع الطبيعة κατὰ φύσιν .

بالإضافة إلى ذلك فإن سنيكا يهتم فقط بالأسلوب المناسب للعرض الفلسفى . يرى أن المضمون يأتى فى الأهمية قبل الشكل ويؤكد ذلك عندما يرد على شكوى لوكيليوس من أنه لا يكتب خطاباته بحرص كاف (٢٢) ، فإن الاهتمام يعنى العواطف الدافئة . إنه يفضل أن تكون خطاباته فى صورة حديث أما الإلقاء فيمكن تركه للخطباء . ومع ذلك فإن سنيكا لا يبحث على الزخرفة . إنه لا يريد أن تكون خطاباته جافة أو تافهة ، فليس من الضرورى أن تتنكر الفلسفة للموهبة . حقا إن المضمون أهم من الشكل ، لكن إذا جاء الشكل جيداً دون قصد فيجب ألا نرفضه لكن لا يجب أن نسعى وراءه من أجل ذاته . إن المرء لا يبحث عن طبيب فصيح ، لكن إذا كان الطبيب الجيد فصيحاً فليس هناك عيب فى ذلك ، فقد تكون فصاحته ذات نفع . أو كما يقول فى مكان آخر (٢٣) . إن الأسلوب هو الثياب بالنسبة للفكر وإذا كان يمكن الربط بين الحكمة والفصاحة فإن ذلك يكون أكثر جاذبية . فى مكان آخر من نفس الخطاب يهاجم سنيكا بقوة طريقة إلقاء فيلسوف يدعى سيرابيو Serapio كان لوكيليوس قد استمع إليه (٢٤) ، إن إلقاءه جارف لا يليق بفيلسوف . لم يكن سنيكا يفضل الأسلوب الذى يتصف بالبطء الشديد ولا بالسرعة الهائلة . إنه يفكر هنا فى الإلقاء لكنه يذكر بعض الصفات التى تنطبق على الأسلوب وليس على الإلقاء . إنه يفضل الأسلوب المتوسط ، لكن من المحتمل أنه لم يكن يفكر فى التركيبية الثلاثية للأسلوب وأن المصطلحات التى يستخدمها ليست مصطلحات فنية . إنه يبرر فكرة الاعتدال فقط .

يبدو أن لوكيليوس كان غير راض عن أسلوب بابيريوس فابييانوس Papirius Fabianus الذى ربما كان صديقاً لأسرة سنيكا ، لذلك يهبط سنيكا للدفاع عنه (٢٥) ، إنه يؤكد لصديقه لوكيليوس تفوق المضمون على الشكل فى الأهمية لكنه يرفض النقد الموجه إلى أسلوب فابييانوس بأنه غير مريح ومتدفق وغير

Ibid., 75, 1-7. (٢٢)

Ibid., 115, 3. (٢٣)

Ibid., 115, 40. (٢٤)

Ibid., 100. (٢٥)

متمق . لكنه يعترف في نفس الوقت بأنه في حاجة إلى مزيد من التهذيب وإلى بناء أفضل لكن ليس هناك في أعماله شيء من الزيف وإن كان أقل جودة من أسلوب كل من شيشرون وپولليو وليقيوس . يبدو أن سنيكا ليس محايداً إذ أنه ينقد سيرابيو بقوة لأنه لا يحبه بينما يترفق بصديق الأسرة فابيائوس .

إذا كان سنيكا قد أبدى ملاحظات نقدية عن الأسلوب ، فلنا أن نتساءل عما إذا كانت هذه الملاحظات تنطبق على أسلوبه أم لا . إن أسلوبه يتفق تماماً مع مواصفات لاتينية العصر الفضي بخطابيته التي تسعى نحو تحقيق التأثير في النفس وبصائحه الذكوية وتناقضاته الظاهرة والتضاد والإرداف الخلفي Oxymoron . لسنا هنا بصدد التعرض لتراجيديات سنيكا إذ أنه لم يتناول الأسلوب التراجيدي . لكن يكفي القول إن أسلوبه التراجيدي يتصف بالخطابية وينتمي إلى نوع أسلوب لوكانوس وإن كان سنيكا يتحاشى شطحات لوكانوس . يمكن القول أيضاً إن أسلوب سنيكا تتفق خصائصه مع خصائص الأسلوب الرواقى في النثر . إنه يحاول أن تكون رسائله في صورة محادثة ولقد كان في الواقع متحدثاً لبقاً . وإذا تذكرنا أنه قال إن الكاتب هو طفل عصره فليس لنا أن نلومه على نفاقه المتعمد .

هكذا يتضح أن كتاب عصر نيرون يصورون الإحساس بالانهيار المجتمع الروماني وتدهوره وابتعاده عن العصر الذهبي . لم يكن الكتاب المعاصرون يقللون من حجم ذلك الانهيار ولا من خطورته بل كانوا على العكس يضخمون من ذلك الحجم وتلك الخطورة . كانوا يرون أن سببه هو الطبيعة المزيفة للخطابة التي كانت قد أصبحت تمثل التدريبات الرئيسية في المدارس . كانوا مدركين تماماً لضعف الأسلوب في عصرهم ، كانوا غير راضين عن صفاته لكنهم لم يستطيعوا تحاشيها . كانوا يحترمون الأدب الجيد ، لكن التقليد - الذي كان قد تحول قبلهم على أيدي كتاب واثقين كل الثقة في أنفسهم إلى منافسة - قد أصبح في أيديهم حينذاك مجرد تقليد مباشر يتصف بالمبالغة كما يظهر عند برسيوس ولوكانوس وپترونيوس . كان ذلك العهد عصراً يعرف قدر نفسه ، لم يكن قد أعد نفسه للامبراطورية ، كان ينظر خلفه في رومانسية سواء في مجال السياسة أو الأدب ، كان يفكر في الأيام الأخيرة من الحكم الجمهوري ومن عصر أوغسطس . كانت السنوات الأولى من حكم نيرون فترة أمل في مجال السياسة والأدب ، لكن انتهى الأمل وأسدل الستار مرة أخرى أثناء السنوات الأخيرة من حكمه ، وسوف لا يرتفع مرة أخرى إلا بعد مقتل دوميتيانوس .

ما بعد نيرون :

بعد موت نيرون في عام 68 م حدثت تغيرات سياسية واجتماعية كان لها أثرها الواضح على مسار النقد الأدبي في روما . مع بداية حكم الامبراطور فسبسيانوس (69 - 79 م) عاد السلام إلى روما معلناً نهاية فترة من الفوضى وعدم الاستقرار . بدأت فترة ازدهار ، ثم ازداد هذا الازدهار في عهد الامبراطور تيتوس (79 - 81 م) ، ثم ازداد أكثر في عهد الامبراطور نيرفا Nerva (96 - 98 م) ، ثم بلغ أوجه في عهد الامبراطور تراجانوس (98 - 117 م) . أتاح هذا التطور فرصاً كثيرة لازدهار الحضارة باستثناء الأحداث والاضطرابات التي تخللت مسيرة الامبراطورية الرومانية أثناء عهد الامبراطور دوميتيانوس (81 - 96 م) . من بين نتائج ذلك التغير في الظروف الاجتماعية ظهور الحماس والرغبة نحو التعليم الذي كانت قد أهملته الدولة . بدأت في عهد فسبسيانوس أول محاولة للتخلص من ذلك الخل الذي أصاب المؤسسات التعليمية^(٣٦)، إن اعتراف الامبراطور بموهبة كوينتيليانوس واعتراف الدولة في ذلك الوقت بضرورة التفكير العقلي أدى إلى بعث حياة جديدة في جسد النقد الأدبي . فقد كان كوينتيليانوس بموهبته الفذة من أكفأ من حاولوا إرساء دعائم مناهج صالحة في التعليم وفي البحث في النظريات الأدبية وفي الطرق التعليمية التي كانت متبعة حينذاك . كان كوينتيليانوس ذا تأثير بالغ في ذلك العهد . ربما كان أعظم قوة فكرية مؤثرة في جيله . ظهرت نتائج مجهوداته في تنقية الذوق الأدبي بوجه عام على أكثر من شخص واحد من معاصريه . فلقد تسبب تدهور الأدب في تراكم المشاكل الملحة التي فرضت نفسها على الجيل الجديد ، ولم تكن الطفرة النقدية التي نشأت عن ذلك سوى محاولة للتصدي لتلك المشاكل المختلفة . لم تعد المشكلة مشكلة الصراع بين الأسلوب الآسيوي والأسلوب الآتيكي ، أو بين أنصار أتباع النماذج الاغريقية الكلاسيكية وهؤلاء الذين يفضلون النماذج السكندرية . لم يتوقف الاهتمام بتلك الصراعات منذ العصر الأوغسطيني ، لكن أضيفت اهتمامات أخرى مثل مناقشة الأسباب التي أدت إلى تدهور الخطابة (أي الأسلوب اللثري) ، أو محاولة التوصل إلى أنجح الوسائل لتصحيح الأسلوب الرديء الذي ساد الشعر والنثر على السواء ، أو مساوئ الخطابة ، أو الرغبة المتزايدة نحو الشعر الروماني القديم . ليس من الغريب إذن أن نجد أن النقد في هذه المرحلة كان يهتم بالدرجة الأولى بمشاكل

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 175 sqq. (٣٦)

الخطابة والأسلوب اللثري وأن تناول الشعر في حد ذاته لم يكن سوى عمل غير مقصود . إننا لانستطيع القول إن الاهتمام بالشعر كان قد أختفى تماماً لكن مما لا شك فيه أن الشعر كان قد هبط من منزلته العالية في عهد أوغسطس . من ناحية أخرى فإن اهتماماً عاماً جديداً بدراسة الخطابة قد ظهر بفضل تأثير كوينتيليانوس مناهضاً لمناهج التعليم التي وضعها سنيكا الأصغر . لم يكن الاتجاه الجديد موجهاً ضد سنيكا فقط بل تجدد الصراع القديم مرة أخرى بين الفلسفة والخطابة . لقد أصيب كوينتيليانوس بالقلق عندما لاحظ اتجاه الشباب نحو الفلسفة الجديدة فطفق يدافع عن الخطابة كأداة تعليمية تناسب الرومان إلى حد كبير . وكان تأثيره في هذا المجال واضحاً وبالغاً للغاية . لعل ما يؤكد ذلك هو أن الفلاسفة قد طردوا من روما مرتين أثناء ذلك العصر . في ضوء تلك الظروف التي نشأت عنها حركة إحياء النقد الأدبي المرتبطة بالنصف الثاني من القرن الأول الميلادي يمكن التعرض للأعمال النقدية التي ظهرت في ذلك العصر . فيما يتعلق بكوينتيليانوس فسوف نؤجل الحديث عنه الآن إذ أن مقاله بعنوان تدريب الخطيب قد ظهر في نهاية القرن تقريباً . لذلك فسوف نتعرض أولاً لآراء تاكيتوس في مقاله بعنوان محاوراة الخطابة والتي ظهرت قبل ظهور عمل كوينتيليانوس .

تاكيتوس :

كورنيليوس تاكيتوس Cornelius Tacitus (٥٥ - ١٢٠ م) أمكن معرفة بعض المعلومات عن حياته من أعماله . كان على علاقة وثيقة بالجماعة المعارضة لسياسة الدولة وكان مناصراً للنظام الجمهوري ، لكنه لم يكن ثائراً لدرجة أن يرفض الالتحاق في خدمة الامبراطورية (٢٧) ، شغل منصباً عاماً في عهد كل من الامبراطور فسبسيانوس والامبراطور تيتوس والامبراطور دوميتيانوس (٢٨) ، تزوج في عام ٧٨ م تقريباً من ابنة يوليوس أجريكولا . Gn . Iulius Agricola أشهر حكام بريطانيا تحت حكم الامبراطور دوميتيانوس ، وكان بعيداً عن روما - ربما في منصب عام - عندما مات والد زوجته في عام ٩٣ م (٢٩) ، عاد إلى روما وعاش في فزع دائم أثناء الاضطرابات التي حدثت في السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس . شغل منصب قنصل في عام ٩٧ م تحت

Rose, Op. Cit., pp. 410 sqq. (٢٧)

Tacitus, Annal., I, 1. (٢٨)

Idem., Agricola, 45. (٢٩)

حكم نيرفا Nerva . كان حاكما لمنطقة آسيا الصغرى فى عام ١١م تقريباً . تحت حكم الامبراطور ترايانوس . استمتع بالشهرة ككاتب طوال فترة طويلة من حياته . أول أعماله هو حوار عن الخطباء Dialogus de oratoribus ، ثم يلى ذلك أجريكولا Agricola وهو تسجيل لقصة حياة والد زوجته أجريكولا ، ثم جرمانيا Germania ويتناول شعوب أوربا الوسطى . أما أهم أعماله هو الحوليات Annales وهو عمل تاريخى ورد إلينا فى بعض المخطوطات تحت عنوان منذ رحيل أوغسطس المقدس ab excessu divi Augusti . أهم أعماله بالنسبة لمجال النقد الأدبى هو حوار عن الخطباء .

إن الحوار الذى كتبه تاكيتوس بعنوان حوار عن الخطباء تعود أهميته إلى سببين : إنه أدق مناقشة وصلتنا حتى الآن حول أسباب انهيار الخطابة ، كما أنها تعطى وجهة النظر العكسية ممثلة فى شخصية ماركوس أبير Marcus Aper وهو رجل حضر من بلاد الغال وأصبح من أشهر الخطباء فى روما وينكر أن الخطابة قد تعرضت للانهيار فى فترة مامن فترات تطورها . يتخيل تاكيتوس أن المناقشة دارت فى عام ٧٤ - ٧٥م وهو العام السادس لحكم الامبراطور فسبسيانوس عندما كان تاكيتوس فى العشرين من عمره . مكان المناقشة منزل كورتيانوس ماترنوس Curtius Maternus وهو خطيب وكاتب تراجيدى مرموق قرر أن ينسحب من ميدان السياسة ويكرس حياته لنظم الشعر . هذا بالإضافة إلى يوليوس سكوندوس Julius Secundus الذى يصفه كوينتيليانوس بأنه صاحب أسلوب دقيق ورشيق (٤٠) . يقف ماركوس أبير فى طرف ويقابله يوليوس سكوندوس على الطرف الآخر كصاحب أسلوب جريء عنيف . المتحدث الرابع الذى يشترك فى المناقشة فى وقت لاحق هو فسبانيوس ميسالا Vespasianus Messala وهو المواطن الرومانى الوحيد بين المتحدثين ، إنه شخصية أريستوقراطية يرد ذكره فى الحوليات كمؤيد للامبراطور فسبسيانوس ومؤرخ للحروب الأهلية التى قامت فى عام ٦٦م (٤١) . تاريخ كتابة الحوار أو نشره غير معروف على وجه التحديد (٤٢) ، البعض يرى أنه يرجع إلى عهد الامبراطور تيتوس ، والبعض الآخر يرجعه إلى السنوات الأولى من حكم الامبراطور دوميتيانوس ، بينما يرى البعض الآخر أنه قد نشر فى عام ١٠١ / ١٠٢م بعد موت الامبراطور دوميتيانوس وبريطون بينه وبين تولى

(٤٠) Quintilian, 10, 1, 120; 10, 3, 12 - 14.

(٤١) Tacitus, Annal., 3, 9; 3, 25.

(٤٢) Syme, The Friend of Tacitus, p. 135.

يوستوس فابيوس Justus Fabius منصب قنصل إذ أن تاكيتوس يهدي الحوار إليه في عام ١٠٢ م (٤٣)، من الواضح أنه لا يمكن أن يكون قد نشر أثناء سنوات الظلم والقسوة التي مرت بعهد الامبراطور دوميتيانوس ، لأن اللهجة المعادية للإمبراطورية في هذا الحوار تجعل صدوره في تلك السنوات مصدر خطر على صاحبه (٤٤).

منذ بداية الحوار تظهر لهجة مناهضة للسلطة (٤٥)، إذ أن أبير وسكوندوس يناديان على ماترنوس فيجدانه يستعد للنشر تراجيديا بعنوان كاتو Cato والتي قرأ فقرات منها في اليوم السابق . ينصحه سكوندوس بأن يخفف من اللهجة العنيفة التي أغضبت دوائر البلاط الامبراطوري وكانت حديث المدينة . لكن ماترنوس يؤكد أنه لن يفعل ذلك ، بل إنه سوف يذهب إلى أبعد من ذلك في تراجيدته التالية بعنوان ثويستيس (٤٦)، عندئذ يلوم أبير ماترنوس لأنه أهمل الحياة السياسية ، إذ أن الشعر يليق بمن ليس لديهم القدرة على الخطابة (٤٧)، إنه يرسم صور رائعة لما تمنحه الخطابة للخطيب وفوائدها للخطيب وأصدقائه على السواء والبهجة التي تبعثها في نفس الخطيب عندما يعلم أن قوته وثروته وعظمته نتيجة لموهبته الشخصية وليس مصدرها نفوذ مولاة . أما الشعر فإنه لا يمنح صاحبه سوى شهرة محدودة زائلة . ثم يتساءل مافائدة الشعر . إن الشعراء عندما يقعون في ضيق فإنهم يبحثون عن الخطباء ليدافعوا عنهم . إن الشعر نوع من أنواع الفصاحة لكنه نوع أدنى . شيء طيب أن ينظم الاغريق الشعر ، لكن الرومان لديهم أشياء أفضل وأسمى عليهم أن يقوموا بها . عندما يجيب ماترنوس فإنه يعترف أن الشعر لا يحقق له الأمن والأمان ، بل يجبر عليه المتاعب أكثر من الخطابة ، وأصدق دليل على ذلك هو تراجيديته كاتو . لا يقتنع ماترنوس برأي أبير . تعطينا المناقشة صورة صادقة لرجل من بلاد الغال فخور بمركزه وثروته اللذين حصل عليهما في روما . كما لا يجب أن نفوتنا لهجة السخرية التي تتصف بها المناقشة .

إن ماترنوس - هكذا يجيب - لا يكتوثر بالثروة أو المجد الذي يصورهما أبير ويرى أن قيمة الشاعر عظيمة ، ويضرب مثالا بفيرجيليوس . إن قراءة شعره

Idem, Tacitus, Vol. I, 116. (٤٣)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 178 sqq (٤٤)

Tacitus, Dialogue, 3. (٤٥)

Grube, Op. Cit., pp. 276 sqq. (٤٦)

Tacitus, Op. Cit., 5 - 10. (٤٧)

هي التي كسرت شوكة فاتينيوس Vatinus المهرج أثناء حكم الامبراطور نيرون . إن جموع الشعب الجاهل والخطابة الدامية في عصره لاتجذب اهتمامه بل إنه يفضل العزلة في الريف (٤٨)، ثم يمتدح الشعر بأنه الفصاحة الفطرية وامتداد للتراث القديم . إن الفقرة بأكملها هجوم على الخطابة أكثر منها دفاع عن الشعر . في تلك اللحظة (٤٩) يصل ميسالا فيعلن سروره لأنهم منهمكون في مناقشات جادة وليسوا مشغولين بمناقشة مشكلة قانونية أو يتدربون على الخطابة . يهنئ سكوندوس بمناسبة صدور كتابه الأخير ، كما يمتدح أبير لأنه لم يعتزل بعد الـ Controversiae التي تدرس في المدارس بل يفضل أن يقضى أوقات فراغه على طريقة الخطباء المحدثين وليس على طريقة الخطباء القدامى . إن أبير يدرك تماماً أن مديح ميسالا له ليس إلا سخرية وتهكم فيلومه على حبه للقضاء . وهكذا تجرنا المناقشة إلى الصراع بين القديم والحديث وهي مقدمة ضرورية لمناقشة أسباب انهيار الخطابة طالما أنها تؤكد فعلاً على حدوث الانهيار . يوافق الجميع ما عدا أبير الذي ينطلق في الدفاع عن معاصريه في خطاب في غاية الأهمية بالنسبة إلينا لأن وجهة نظره لم تصل إلينا بهذا القدر من التفصيل في أي نص نقدي آخر حتى الآن (٥٠)، إنه يرى قبل كل شيء أن لفظ « القدامى » لفظ مضلل ، إذ أن عصر شيشرون لم يمض عليه سوى جيل واحد . لكن من الواضح أن حشد شيشرون في زمرة القدامى هو في حد ذاته مغالطة أكثر منه دفاع عن الفكرة (٥١).

عندئذ يؤكد أبير أن الخطابة تتغير مع تغير الزمن ، وأن الظروف المختلفة تتطلب أساليب مختلفة ، فحتى بين من يسمونهم قدامى توجد أنواع مختلفة من الخطابة . إن شيشرون أيضاً له من ينتقده ويقلل من قدره . لكنه يرى أن التعبير الذي طرأ على الخطابة كان إلى أحسن وليس إلى أسوأ . إن كاسيوس سرفيوس Cassius Servius هو الذي فطن إلى ما نحتاج إليه . لقد أصبحت خطب فارو Varro غير متفقة مع ظروف العصر ولم يعد لها نفس التأثير بعد . لقد أصبح أفراد العامة أنفسهم أكثر إقبالاً على المناقشة وأصبح لديهم قدر أكبر من المعرفة عن الخطابة والفلسفة . لم يعودوا قانعين بالأفكار الخطابية المتحجرة مثل الكتب

Ibid., 11 - 13.(٤٨)

Ibid., 14.(٤٩)

Ibid., 16 - 24.(٥٠)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 186 sqq.(٥١)

المدرسية لهرما جوراس وأبولودوروس ولا بالأحاسيس الجامدة . لقد نشأت الحاجة إلى شيء جديد ، شيء أسرع وأوقع أمام القضاة الذين ينطقون بالأحكام معتمدين على قوتهم وسلطتهم وليس على القوانين أو الحقوق . إن مثل هؤلاء القضاة لا يتصفون بالصبر وغير مستعدين للإنصات . إن القاضي في هذه الأيام لا ينصت إلى الدفاع إلا إذا اكتسحته المناقشات السريعة الخاطفة والأقوال الماثورة البراقة والصور الكلامية المتقنة ولا سوف يعرض عنه . وحتى الجمهور العام الذي يتجول هنا وهناك فقد اعتاد على أن يطالب بخطب سارة متقنة ، إنه لن يتحمل الوسائل المزهقة التي عفا عليها الزمن بل يتحمل في المسرح الممثل الذي يأتي بحركات روسكيوس Roscius أو أمببيقوس توربيو Ambivius Turpio . يزكى أثير الأقوال الماثورة البراقة القصيرة المعروفة للعامة المطرزة باللمسات الشعرية التي ترد بين لحظة وأخرى . إن هذه الأساليب المزخرفة التي ترضى عنها الأغلبية يعتبرها أثير من مزايا الفصاحة المعاصرة . إنه يعتقد أن الشباب على حق في ولعة بالخطب التي تشبه الأحجار الكريمة ، كما أنها تعجب القضاة أيضا . إن الخطابة القديمة تثير الملل والسخرية (٥٢).

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن شيشرون الذي دخل في صراع مع معاصريه كما يدخل الآن أثير مع ماترنوس في صراع ومناقشات جادة . إن معاصري شيشرون معجبون بالقدماء بينما هو نفسه يفضل الخطابة الحديثة . إن شيشرون هو أول من درس الخطابة ، أول من طور اختيار الكلمات وهذب ترتيبها أي هذب الإيقاع ، وحاول أن يزخرف الأقوال العادية وكانت له بعض الأقوال الماثورة البليغة وخاصة في الخطب التي صاغها أثناء السنوات الأخيرة من عمره حينما كان قد أدرك عن طريق المران والخبرة كيف يكون الأسلوب الأفضل . إن خطبه الأولى ليست خالية من عيوب القدماء ، فهو بطيء في مقدماته مسهب في روايته طويل النفس في استطراداته ، عواطفه تشتعل ببطء ونادراً ماتصل إلى درجة الغليان ، بعض جملة تنتهي بإيقاع جميل . ليس في خطبة شيء يستشهد به المستمع ، ليس فيها شيء يحمله معه إلى المنزل . إنه مثل مبنى قديم جدرانها قوية معمرة لكنها ليست ذات ألوان زاهية ولا شكل جميل . إن الخطيب يجب أن يكون مثل رب الأسرة الثرى المشهور كي يعيش تحت سقف لا يحميه فقط من الرياح والأمطار بل يشاهد من خلاله مناظر تسر العين ، يعيش في منزل ليس مفروشا

بالأثاث الضروري فقط بل يحتوى على الذهب والأحجار الكريمة التى يستطيع أن يلتقطها بيده وينظر إليها . يجب أن يستخدم الخطيب كلمات لا يعلوها الغبار ولا جملاً ذات تركيب بطيء أعرج بفعل الزمن . يجب عليه أيضاً أن يتحاشى النكات البذئية الغبية ، وأن ينوع فى ترتيب الكلمات ولا يتهى جملة بإيقاع واحد لا يتغير .

يواصل أبير حديثه قائلاً إنه لا يسخر من «عجلة الحظ» الخاصة بشيشرون ولا عدالته القارية (نسبة إلى قارو) ولا جملة الثالثة التى تأخذ مكان القول فى كل خطبة وهى *esse videatur* بعد كل ثانى جملة . يذكر أبير ذلك رغماً عن إرادته - على حد قوله - ولا يذكر أشياء أخرى كثيرة . مع ذلك فإن هذه الجمل تحوز الإعجاب لدى من يطلقون على أنفسهم خطباء المدرسة القديمة ويقلدونهم . لا يذكر أسماء لكنه يشير إلى أنماط مثل هؤلاء الذين يفضلون لوكيليوس على هوراتيوس ولوكريتيوس على فيرجيليوس ، ومن يكرهون ويحتقرون أعمال الخطباء المحدثين ويعجبون بأعمال كالفوس (٥٣) .

إن مثل هذه الملاحظات النقدية التى يوجهها أبير نحو أعمال شيشرون ربما كانت تثير دهشة معاصريه وتثير دهشة شيشرون نفسه ، إذ أنها مديح لشيشرون حيث تصفه كرائد للاتينية العصر الفضى فيما يتعلق ببعض الجوانب مثل الإيقاع والـ *Sententiae* والفقرات المزهرة - ، وتلومه من أجل وسطيته وعواطفه غير المتأججة . لكن ماترنوس يجيب أبير قائلاً إن أبير يقترض مبادئ شيشرون النقدية فى أكثر من مثال ويستخدمها فى نقده لشيشرون نفسه . إن ذلك ليس سوء تفسير لكنه النتيجة الطبيعية لتغير الذوق كما أنه يشرح ما وصل إليه معاصرو أبير من عنف وتمسك بالأسلوب الأسوي . إن كل حديث أبير هو فى الواقع قطعة حية واقعية من النقد الذى كان سائداً حينذاك . ثم ينبرى ميسالا للدفاع عن شيشرون (٥٤) ، إنه يوافق على فكرة أن الأساليب تختلف باختلاف العصور وأن من الممكن وجود أساليب مختلفة أثناء العصر الواحد ، لكن الاختلاف بين شيشرون ومعاصريه ليس شيئاً يذكر إذا ما قورن بالاختلاف بينهم جميعاً من ناحية وبين الخطباء المعاصرين لكل من أبير وماترنوس من ناحية أخرى . إنه يوافق على أن الخطابة قبل شيشرون لم تكن قد تطورت تطوراً كاملاً لكنه يشن هجوماً على أسلوب الكتاب المعاصرين المتدهور . إنه يرى أن عملية التدهور بدأت مع بداية

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 192 sqq (٥٣)

Tacitus, Diolgue, 25 - 26. (٥٤)

العصر الامبراطوري . هنا يقاطع ماترنوس ميسالا ويذكره بأنه قد وعد بمناقشة أسباب تدهور الخطابة التي يعترف بها الجميع كحقيقة واقعة ماعدا أبير . أما بقية حديث ميسالا فهو هجوم شديد على التعليم المعاصر . لقد اختلفت الفضائل الرومانية القديمة ، أصبح الشباب كسولا ، والمعلمون جهالاً ، وأولياء الأمور غير مبالين . ثم يتتبع عيوب التعليم بدءاً من تعليم الأطفال مروراً بالتعليم الأولى حتى يصل إلى مدارس الخطابة حيث يهاجم بعنف شديد التدريب على فن الكلام . لكنه في النهاية يمدح بشدة التعليم العام للخطيب كما دعى إليه شيشرون ومارسه . هكذا يكشف عن السبب الرئيسي الذي أدى إلى انهيار حال الفنون الدنيا .

يتبع ذلك فجوة في النص والتي من المفروض أن تحتوى على بقية حديث ميسالا ومقاله سكوندوس استكمالاً للمناقشة . بعد هذه الفجوة يتحدث ماترنوس ويواصل حديثه حتى نهاية النص الذي بين أيدينا . إنه يرى أن الخطابة ازدهرت بين الاغريق والرومان أثناء العصور المضطربة . إن المحاكمات السياسية الخطيرة وذبذبات الديمقراطية قد صنعت الخطباء العظام الذين كان تأثيرهم عظيماً بقدر موهبتهم . لكن السلام والاستقرار اللذين حققتهما الامبراطورية لم يصنعا خطابة عظيمة . هذا بالإضافة إلى إعادة تنظيم دور القضاء ، وأوامر بومبيوس بتحديد طول الخطبة ، وتحول أغلب القضايا إلى قضايا مدنية أو قضايا ثانوية أمام نوعيات مختلفة من أصحاب المناصب الرسمية حيث لا توجد تجمعات شعبية تبعث الحماس في نفوس الخطباء وحيث أن كل الأمور قد تم ترتيبها بكفاءة عالية . إن كل ذلك قد أدى إلى تدهور حال الخطابة ، فالجنود الماهرون يتدربون على القتال أثناء الحروب والخطباء العظام يتدربون على الخطابة أثناء فترات الصراع المدني .

إن مقال حوار عن الخطباء يرسم لنا صورة صادقة بأسلوب درامي من المسلم به أن تاكيتوس كان مدركاً إدراكاً تاماً أن عقارب الساعة لا يمكن أن تعود إلى الوراء حيث عصر الجمهورية . لاشك أن السلام الذي حققته الامبراطورية كان نعمة وخيراً لكنه لم يكن يبدو كذلك للمواطنين الذين عاشوا في روما أثناء عهد كاليغولا ونيرون والسنوات الأخيرة من عهد دوميتيانوس . لكن حقيقة أن الأمور لن تعود إلى ماكانت عليه من قبل لم تجعل ماترنوس متحمساً أو غير متفهم للموقف . إن حديثه الأخير يجب أن يفهم في ضوء هجومه السابق على الخطابة والمخضبة بالدماء ، وعلى شخصيته بوجه عام . كما أن علينا ألا ننسى نقد ميسالا للتعليم المعاصر حيث يتفق معه الجميع ماعداً أبير (٥٥) .

يعتقد بعض العلماء أن تاكيتوس يتحدث على لسان ماترنوس في حوار عن الخطباء لأن تاكيتوس لم ينعزل عن الحياة العامة ليكتب في التاريخ الذي كان يعتبره القدماء نداءً للشعر . قد يكون في ذلك الاعتقاد شيء من الصواب ، لكن ربما لا يكون كل الصواب (٥٦) ، من الواضح أن تاكيتوس يتعاطف بدرجة ملحوظة مع هجوم ميسالا على التعليم المعاصر . لكن تاكيتوس لم يكن مثل ميسالا مجرد *laudator temporis acti* . إن أبير لديه بعض الحق وتاكيتوس رأى ذلك الحق وإلا لم يكن قد طور أسلوبه وأسلوب لاتيئية العصر الفضي .

إن المساهمة الحقيقية التي قدمها تاكيتوس في مجال النقد الأدبي تكمن في تحليله الدقيق البارع لأسباب تدهور الخطابة وفيما يقترحه من وسائل العلاج وفي المناهج الجديدة التي يستخدمها في إدارة المناقشة . في تفسيره لأسباب التدهور يقدم تاكيتوس لظهور بعض النظريات النقدية . إنه غير مقتنع بالتفسيرات المبكرة لتدهور الأخلاق وفساد الذوق أو لنشأة خطابة زائفة في مدارس تعليم الخطابة ، بل إنه يقرر أن الخطابة لكونها صورة من صور التعبير السياسي فإنها قد تأثرت بالتغيرات السياسية ، تلك التغيرات المتتالية التي ميزت روما في كل من العصرين الجمهوري والامبراطوري . وطالما أن الاختلاف الأساسي ليس - في رؤية - فقدان الحرية في العصر الجمهوري بقدر ما هو توقف الصراع السياسي الذي كان دافعاً رئيسياً لازدهار الخطابة فإنه لذلك يرى أن توقف الصراع السياسي في العصر الامبراطوري هو أهم أسباب تدهور الخطابة . هكذا يقترب تاكيتوس إلى أهم نقطة في المشكلة . بالإضافة إلى ذلك فإن من أهم مايساهم به تاكيتوس هو تلك الآراء التي يقترحها حول خصائص ومميزات الخطابة التي يرى أنها ليست محددة على الإطلاق لكنها تتغير بتغير الوقت . فإن لكل جيل أن يتبنى الشكل الخطابي الذي يتلاءم مع ذوق أبنائه ، وبذلك يؤكد الحرية الكاملة في التجديد . لقد توقف النقد عند تاكيتوس عن أن يكون نوعاً من أنواع العقيدة أو التدريب المدرسي ، كما أنه قد استفاد من المنهج التاريخي ، فالظواهر الأدبية لم تعد منفصلة إنفصالاً كاملاً بل أصبحت مرتبطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية المحيطة بها . هكذا ظهرت على يد تاكيتوس مناهج جديدة مثمرة في مجال النقد الأدبي . فالأدب كان بالنسبة له تعبيراً عن الحياة القومية ، صورته دائماً عرضة للتغيير ، غير مرتبط بقواعد صارمة لكنه متجاوب مع تأثير كل من

الظروف الاجتماعية والسياسية وعلى ذلك لا يمكن فهم الأدب إلا في ضوء الظروف المحيطة به .

كوينتيليانوس :

ماركوس فابيوس كوينتيليانوس Marcus Fabius Quintilianus ، من أشهر شخصيات عصره في مجال الأدب والنقد الأدبي . كان ابناً وربما أيضاً حفيداً لخطيب ومعلم خطابة (٥٧)، ولد في مدينة كالاجوريس Calagurris في أسبانيا (٥٨)، حضر إلى روما طلباً للعلم ثم عاد إلى وطنه . لكنه استدعى مرة أخرى إلى روما بواسطة جالبا Galba عندما أصبح امبراطوراً على الرومان لمدة بضعة شهور (٥٩)، بعد سقوط مولاة جالبا وموته استقر كوينتيليانوس في روما وحقق نجاحاً ملحوظاً عن طريق القيام بالدفاع في ساحات القضاء ، لكنه حقق شهرة واسعة كمعلم للخطابة ، ثم بعد ذلك كمعلم لبعض الشبان أفراد أسرة الامبراطور دوميتيانوس (٦٠)، تزوج في سن متقدمة ، لكن ماتت زوجته وولده اللذان أنجبهما منها . تواريخ مراحل حياته ليست معروفة بالتحديد ماعدا تاريخ وصوله إلى روما في المرة الثانية بدءاً على طلب الامبراطور جالبا في عام ٦٨ م . إذا فرضنا أنه ولد في عام ٣٠ م ومات في عام ٩٦ م فقد يكون هذا الفرض مناسباً بالنسبة لما جاء عنه في أعماله وفي أعمال غيره (٦١).

كتب كوينتيليانوس - ربما في مرحلة متقدمة من عمره - كتاباً بعنوان أسباب تدهور الخطابة de causis corruptae eloquentiae لكنه لم يصلنا . يبدو أنه كان ينمى تدهور الخطابة في عصره ويناقش أسباب تدهورها ويرى أن أهم تلك الأسباب انشغال التلاميذ بتدريبات غير مجدية خالية من القوة الحيوية تهدف فقط إلى إدخال البهجة الوجدانية . بالإضافة إلى ذلك فقد نشر كوينتيليانوس بنفسه خطبه الدفاعية كما نشرت أخرى بدون علمه بواسطة بعض تلاميذه . كما نشرت أيضاً محاضرتان من المحاضرات التي كان يلقيها على تلاميذه . لكن للأسف الشديد لم تصلنا كل هذه الأعمال .

Quintilian, Inst. Orat., ix, 3, 73.(٥٧)

Jerome, an. Abr. 2104 (=88)(٥٨) وآخرين.

Jerome, an abr. 2084 (=86)(٥٩)

Atkins, op. Cit., Vol. II, pp. 254 sqq.(٦٠)

Rose, Op. Cit., pp. 398 sq.(٦١)

توفيت زوجة كوينتيليانوس وولدها بينما كان مشغولاً بكتابة أهم أعماله وأعظمها وهو بعنوان تعليم الخطيب *Institutio oratoria* بين عامي ٩٢ و ٩٦ م تقريباً . يدعو كوينتيليانوس إلى العودة إلى النثر الكلاسيكي أو الشيشروني ، وربما يمثل في هذا الكتاب رد فعل فلافي (نسبة إلى فلافيوس) ضد تجاوزات حكم نيرون . لكن رد الفعل كان مؤقتاً وغير كامل (٦٢) ، فلقد استمرت في الوجود الخطب الدفاعية كما استمر أيضاً وجود النقائص الأسلوبية التي هاجمها . كان تأثيره على تلاميذه ومعاصريه بدون شك تأثيراً ملحوظاً (٦٣) ، لكن إحياء الكلاسيكية الذي كان يهدف إليه لم يتحقق وتأثيره على تلاميذه ومعاصريه لم يدم طويلاً . لم يسترد كوينتيليانوس مكانته وأهميته سوى في عصر النهضة الأوربية حيث ساد تأثيره في مجال الخطابة والتعليم جنباً إلى جنب مع تأثير جالينوس في مجال نظرية الطب وممارسته .

إن تعليم الخطابة مثال رائع للكتاب التعليمي . إنه استعراض كامل للموضوع ، واضح كل الوضوح ، ضخم ، حجة موثقة ، مليء بألوان المعرفة . يناقش كل النظريات الاغريقية والرومانية في مجال الخطابة والتعليم بالتفصيل . قد لا يبدو كوينتيليانوس صاحب نظريات جديدة كما يدعى في بعض أماكن الكتاب لكنه دون شك يكتب عن خبرته الشخصية كمتحدث وكمعلم مع معرفة كاملة بكل النظريات والآراء السابقة (٦٤) ، قد يبدو في بعض الأحيان مملاً بعض الشيء عندما يناقش نظريات الخطابة بالتفصيل الشديد ، لكنه يحس بذلك ويعتذر للقارئ في بعض أجزاء الكتاب (٦٥) ، هناك أيضاً بعض الفقرات التي تجذب انتباه القارئ ولا تجعله يشعر بالملل .

يبدأ كوينتيليانوس مع الخطيب من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشيخوخة ويستعرض كل مراحل التعليم الروماني . يتناول الكتاب الأول ونصف الكتاب الثاني المراحل الأولى وبعض مبادئ عامة قد تبدو متفقة أو متعارضة مع مبادئ النقد والتعليم في العصور الحديثة . ثم يتناول باقي الكتاب الثاني التعريفات المختلفة للخطابة وصورها المختلفة . يتناول الكتاب الثالث حتى السابع الإبداع مجالاته وموضوعاته وقضاياها . إنه ذلك الجزء الذي يعتذر كوينتيليانوس

Kennedy, On Estimate of Quintilian, pp. 130 - 146. (٦٢)

Syme, Tacitus, pp. 114 - 115. (٦٣)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 262 sq. (٦٤)

Quintilian, Inst. Orat., 31, 2. (٦٥)

لقارئه بسبب جفاف الموضوع وعدم حيويته وفقدانه لعنصر التشويق . يختتم كوينتيليانوس الكتاب السابع بفقرة يتحدث فيها عن التفكير التأفاه الذي يمكن أن يتعلمه المرء (٦٦) . في هذا الجزء المتوسط من الكتاب توجد كل التركيبات المألوفة وهي الجوانب الخمسة لفن التعبير : الإبداع inventio والعرض dispositio والفصاحة elocutio والتذكر memoria والإلقاء pronuntiatio وهي التي تصنع النموذج الأساسي للعمل . توجد أيضا الأنواع الثلاثة للخطب : خطب الدفاع والخطب التأملية والخطب الاستعراضية ، وأيضا الأسئلة والقضايا التي تنشأ عن كل منها ، وأيضا أجزاء الخطبة ووظيفة كل جزء منها وهو ما يندرج تحت موضوع الإبداع ، وأيضا واجبات الخطيب وهي - طبقا لشيرون - الإخبار والإثارة وإدخال البهجة ، وأيضا الحاجة إلى موهبة طبيعية ومعرفة فنية وخبرة سابقة . ثم يتناول في الجزء الأول من الكتاب السابع تركيبة نماذج القضايا وهي هل وقع الفعل أم لم يقع an sit (Coniectura) ، ماهو نوع الفعل quid sit (definitio) ، ماهو نوع الضرر الذي أحدثه الفعل quale sit (qualitas) ، ثم يتبع ذلك مناقشة بعض النقاط في القانون والأنواع المختلفة للحالات التي تكون فيها بعض النقاط القانونية غامضة . مع بداية الكتاب الثامن تبدأ مناقشة الأسلوب ، وتحت هذا العنوان تأتي تركيبة الفضائل الأربع : لاتينية اللغة والوضوح والزخرفة والملاءمة . يناقش كوينتيليانوس كل فضيلة من الفضائل الأربع بالتفصيل . ثم تأتي بعد ذلك مناقشة التشبيه والمجاز ثم الصور المختلفة للفكر والحديث حيث يشغل الموضوع الأخير الكتاب التاسع بأكمله . إنه يناقش حوالي تسع عشرة صورة من صور الفكر وحوالي ثمان وعشرين صورة من صور الحديث كلاً على حدة . أما في الكتاب العاشر فإن كوينتيليانوس يستعرض الأدب الإغريقي واللاتيني مع تقويم مختصر لأغلب الكتاب الذين يذكروهم . ثم تأتي بعد ذلك مناقشات وافية لموضوع المحاكاة imitatio وتقليد الشعراء العظام وعملية الكتابة والتدريبات الملائمة وصياغة خطب الدفاع وضرورة التفكير فيما يكتب الأديب Cogitatio والحديث التلقائي . وفي الكتاب الحادي عشر يتناول كوينتيليانوس الملاءمة والتذكر والإلقاء ، وفي الكتاب الثاني عشر يتناول موضوع الخطيب المثالي وهو الرجل الفاضل الخبير بالحديث vir bonus dicendi peritus وحاجته إلى دراسة موضوعات أخرى عندما يريد أن يتحدث أمام الملأ وماذا عليه أن يفعل عندما تدركه الشيخوخة . كما توجد أيضا مناقشة ممتعة للاختلافات بين اللغة الإغريقية واللغة اللاتينية وبعض أوجه

الخلاف السائدة مثل الصراع بين الأتيكية والأسبوية وعن الأساليب الثلاثة وضرورة التدريب . ثم ينتهي الكتاب بالتأكيد على أن كل شخص عليه أن يعمل مافى وسعه دون أن يدركه اليأس (٦٧).

يستلهم كوينتيليانوس فى كتابه تعليم الخطابة ماجاء عند شيشرون . إنه يحترمه احتراماً فائقاً . غرض كوينتيليانوس الرئيسى هو تهذيب فن الخطابة من تجاوزات أسلوب لاتينية العصر الفضى وذلك عن طريق العودة إلى أسلوب الخطابة الشيشرونية الكلاسيكية . إنه لا يتردد فى أن يختلف مع معلمه شيشرون بل ينقده أيضا فى بعض الأحيان فى تفاصيل بعض النقاط ، لكنه بوجه عام يعتبر نظريات شيشرون فى الخطابة والتعليم نظرياته هو . من هذه النظريات : حاجة الخطيب إلى تعليم عام وتعليم خاص فى مجال الخطابة ، والعلاقة الوثيقة بين الخطابة والفلسفة ، والصراع بين الأتيكية والأسبوية ، والأساليب الثلاثة ، وفصائل الأسلوب ، والتركيبية التقليدية الأخرى . أثناء مناقشة تلك النظريات تتفق آراء كوينتيليانوس تماماً مع آراء شيشرون ، لذلك فإنها لا تحتاج إلى مناقشة . لكن هناك بعض الاختلافات الجوهرية - التى ترد تلميحا وليس تصريحاً - بين آراء كل منهما .

أول هذه الاختلافات هو أن شيشرون كان رجل سياسة بينما كان كوينتيليانوس معلماً بعيداً كل البعد عن الساحة السياسية فى عصره (٦٨). كان هدف شيشرون هو وضع نظام للتعليم أوسع نطاقاً . كان يرغب فى تدريب الرجال حتى يستطيعوا أن يتعاملوا مع المشاكل التى تتعرض لها روما بينما لم يكن كوينتيليانوس يهتم بتلك المشاكل . قد يرجع السبب فى هذا الاختلاف إلى اختلاف العصر الذى عاش فيه كل منهما ، فمع نهاية القرن الأول الميلادى كانت الامبراطورية قد اكتملت تماماً ، كان فقدان الحرية الذى اعتبره نقاد القرن الأول الميلادى مسئلاً عن انهيار الخطابة قد اكتمل تماماً أثناء السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس . كان تاكيتوس معاصراً لكوينتيليانوس لكن لا يمكن القول إنه لم يكن يهتم بالمسائل العامة . ربما يقال إن أصل كوينتيليانوس الأسباني سبب فى بعده عن الساحة السياسية ، لكن سنيكا كان من أسرة إسبانية أيضا كما ولد لوكانوس أيضا فى إسبانيا . مهما يكن السبب فإن أول معلم فى العصر الامبراطورى ربما

Grube, Op. Cit., pp. 285 sqq. (٦٧)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 258 sqq. (٦٨)

كان أول « أكاديمي » روماني بالمعنى الحديث فضل أن يعيش في راحة تامة في برجه العاجي . لم تكن نتيجة ذلك فقدان الحرارة الحقيقية لعمله فقط بل أيضا ضيق الأفق الذي أثر في مفهومه للتعليم والخطابة . إننا كدارسين نشعر بالأسف الشديد لعدم وصول كتابه الأول الذي يناقش فيه أسباب انهيار الخطابة ، لكن يبدو أن ما جاء فيه لا بد أنه لا يختلف في لهجته عما جاء في حوار عن الخطباء لتاكيثوس .

اختلاف آخر هو أن شيشرون كان يكتب في عصره وكان غالباً ما يدافع عن أسلوبه وملهجه في الكتابة . كان كوينتيليانوس غير راض تماماً بل محتقراً لتجاوزات الأسلوب اللاتيني المعاصر . إنه بالتأكيد كان مثلهماً لأسلوب مضى عليه قرن كامل من الزمان وأنه كان أقل إدراكاً من تاكيثوس بأن عقارب الساعة لا يمكن أن تعود إلى الوراء . إن كوينتيليانوس ليس تقليدياً أعمى ، إنه راغب في قبول بعض المناهج الحالية والتوفيق بينها ، إنه في الحقيقة معتدل . لم يكن أسلوبه أسلوباً شيشرونياً ، كما لم ينتم إلى العصر الذهبي ولا إلى العصر الفضي ، لكن يمكن تسمية أسلوبه أسلوباً « فضيلاً مطلياً بالذهب » . مع ذلك فإنه ينظر إلى الوراء أكثر مما ينظر إلى الأمام ويفشل في أن يرى أو يكتشف ما كان جيداً في الكتابات المعاصرة بينما لا يتعب في نفس الوقت من أن يعبر عن عدم رضائه عما كان رديئاً . إن نقطة الضعف هذه في تناول كوينتيليانوس لموضوعه هي التي جعلت عمله أكاديمياً وحكمه على الأشياء تافهاً بلا حياة . بالإضافة إلى ذلك ، بينما يعبر عن كامل رضائه عن التعليم الشيشروني العام فإنه يطالب بقدر من المعرفة الخارجية أقل مما طالب به شيشرون ، فمعرفته بالفلسفة أقل . رأى شيشرون أن الفلسفة تأتي في الدرجة الثانية من المعرفة بالنسبة للخطيب ، لكن كوينتيليانوس يرى أن الفلسفة تأتي في الدرجة الأخيرة وأن حاجة الخطيب بالنسبة للمعرفة أقل بكثير مما دعى إليه شيشرون . بينما يفكر شيشرون في التأثير العام للفلسفة على عقل الخطيب فإن كوينتيليانوس يهتم أكثر بأن على الخطيب أن يحصل على هذه المعرفة لكي تساعد على التعامل مع متطلباته العاجلة . يضرب كلاهما أمثلة بفقرات من كل أنواع الأدب ، كلاهما ينصح بكثرة القراءة وسعة الاطلاع . بالرغم من استعراض المراحل الأدبية في الكتاب العاشر لكوينتيليانوس من ناحية والسخرية الخطابية المعروفة عن شيشرون من ناحية أخرى فإننا لانستطيع إلا أن نشعر بأن كلمة خطيب Orator نفسها عند كوينتيليانوس قد أصبح معناها أقل اتساعاً . لكن كليهما يتفق في عدم رضائه عن الخطباء الفنيين . بل إن

كوينتيليانوس يتحدث عن تلك الكتب المدرسية الجافة التي لا تؤثر في المهارة الزائدة عن الحد وتقتل كل ما هو نبيل في الخطابة وتقضى على الخلايا الحية ولا تترك سوى عظاماً عارية . إن العظام العارية ضرورية في الحقيقة لكن يجب أن تترايط بواسطة الأوتار واللحم الحي .

ربما يكون الجزء الأول من كتاب تعليم الخطيب أكثر أهمية . وأكثر تشويقاً حيث يرى كوينتيليانوس أن معلم الخطابة مخطئون في اعتبار التعرض لمرحلة التعليم الأولى موضوعاً يقلل من وقارهم . لكن يجب الاهتمام الكامل منذ البداية بتعليم اللغة اللاتينية الجيدة لدرجة أن اختيار حتى الممرضات والخدم يجب أن يتم على هذا الأساس . يجب أن يتعلم الصبية منذ نعومة أظافرهم اللغة الاغريقية قبل تعلمهم اللغة اللاتينية أو على الأقل أن يتعلموا اللغتين في وقت واحد . يجب أن يكون التعليم الأولى في هيئة ألعاب حيث تمنح الجوائز وتقال عبارات المديح ولا يستخدم فيه عنصر الإجبار . يعارض كوينتيليانوس المناهج المكثفة في تعليم القراءة لأنها في النهاية تتسبب في تأخير التعليم والتحصيل . يجب تعليم الحروف أولاً ثم المقاطع ثم الكلمات . يجب على الصبية أن يذهبوا مع أقرانهم إلى المدارس لتلقى تعليمهم لا أن يتعلموا على يد معلمين خصوصيين في منازلهم . يعارض كوينتيليانوس ضرب الطفل لأنه - في رأيه - نوع من العقاب البدني لا يليق سوى بالعبيد . فإذا لم يكن التلميذ يستوعب دروسه بسهولة فمن الممكن توجيهه برقة لأن الضرب سوف يزيد من عدم استيعابه للدرس . ليس هناك ضرورة لهذه الوسيلة من العقاب إذا كان المعلم حريصاً على أن يصنع تلميذاً مجتهداً^(٦٩).

بعد أن تنتهي مرحلة القراءة والكتابة فإن مهمة المعلم grammaticus هي أن يعلم التلاميذ كيف يستخدمون اللغة بطريقة سليمة وبوضوح وبقدر محدود من التلميق . يتم ذلك عن طريق تدريبات مختلفة ودراسة الأدب الذي هو شيء ضروري بالنسبة لخطيب المستقبل . إن لغة إيطاليا بأكملها بالنسبة لكوينتيليانوس هي لغة لاتينية صحيحة . ومن أجل كتابة لغة صحيحة يجب أن يؤخذ في الحساب قواعد اللغة وتصريفاتها والتمييز بين الكلمات القديمة والكلمات الحديثة واستخدام الكتاب الجيدين للكلمات . يجب اتباع كل ذلك بحذر شديد . ثم يشرح كوينتيليانوس كيفية استخدام الكلمات اللاتينية . يجب تفادي استخدام الكلمات القديمة . يجب تحاشي الشعر الإليجي وخاصة النوع العاطفي وأشعار الهجاء الفجة .

Quintilian, Inst. Orat., 1, 3, 13.(٦٩)

أما الكوميديا فهي ذات فائدة بالنسبة للصبيّة الذين بلغوا سن المسؤولية لأن الممثلين الكوميديين يعلمون الإلقاء الجيد . لكن يجب الحرص والحذر إذ أن التقليد المتكرر يصبح طبيعة ثانية في شخصية الفرد . يجب قراءة أشعار الشعراء السابقين (٧٠) . من المواد الأخرى التي يجب أن يتعلمها الصبيّة في هذه المرحلة الموسيقى والرياضيات والرياضة البدنية . فالموسيقى تساعد على الإلقاء الجيد وتذوق رنين الكلمات ، والرياضيات تساعد على تنمية القدرة على الإقناع ، والرياضة البدنية تساعد على سهولة الحركة أثناء الإلقاء . ثم يختم كوينتيليانوس الكتاب الأول بالهجوم على النظرة المحترفة في التعليم .

بعد ذلك يذهب الصبي إلى مدرسة الخطابة . هناك يجب على التلميذ أن يقرأ أعمال الكتاب الجيدين وألا يقرأ أعمال كاتب رديء بحجة أنها أسهل في القراءة . يجب اختيار الكاتب الذي يتصف بالوضوح والبساطة . إن تيتوس ليفيوس - في رأي كوينتيليانوس - أفضل من سالوستيوس في هذه النقطة بالرغم من أن الأخير هو أعظم المؤرخين . وبعد أن يكون التلميذ قد أعدّ للكتابة في موضوعات دفاعية أو تأملية فإن كوينتيليانوس يحذره من خطورة التدريبات الخطابية المدرسية المعاصرة . فالموضوعات التي تدرس في تلك المدارس مثل السحر والأمراض واللبوءات وزوجات الأب القاسيات ليس لها علاقة بخطب ساحات القضاء التي من المفروض أن يتدرب التلميذ على كتابتها (٧١) . إن مثل هذه الموضوعات يجب منع التدريب عليها نهائياً أو تصبح على أكثر تقدير مجرد عمل شعائري عارض (٧٢) .

بعد ذلك يتعرض كوينتيليانوس إلى لفظي *ethos, pathos* ويوضح الفرق بين معنى الكلمتين وخاصة أن الخلط بينهما كان قد أصبح واضحاً منذ عهد أرسطو . *pathos* هو العاطفة ، إنها عذيفة ووقتيّة ، إنها تعلق وتسيطر ، لكن *ethos* تشير إلى العواطف الرقيقة ، إنها دائمة ، تعرض أكثر مما تأمر وتتسبب في الدوايا الحسنة . لقد خلط النقاد الرومان أنفسهم بين الكلمتين ولم يبدلوا أية محاولة لترجمة لفظ *ethos* . وحتى كوينتيليانوس فإنه ليس واثقاً من ترجمتها الصحيحة عندما يقترح أن تكون مساوية لكلمة *mores* أي ، الأخلاق ، أو *morum quaedam proprietas* أي ، ملائمة خاصة للمزاج ، . إن الحب - في

Ibid., 1, 8, 6 - 9. (٧٠)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 260 sqq. (٧١)

Quintilian, Op. Cit. 2, 10, 2. (٧٢)

رأى كوينتيليانوس - هو pathos ، والوجدان هو ethos ، والثاني يمكن استخدامه للتخلص من العاصفة التي يثيرها الأول . وهكذا يحاول كوينتيليانوس أن يوضح بالتفصيل الفرق بين ماتعنيه كل من الكلمتين ، وهو ما يحدث كثيراً في كتاب تعليم الخطيب حيث يحاول كوينتيليانوس شرح كثير من الألفاظ التي سبق أن فشل النقاد الاغريق والرومان في شرحها أو تجاهلوا ذلك عن قصد . إن كوينتيليانوس يرى أن المرء إذا أراد أن يعبر عن أحاسيس معينة عليه أولاً أن يشعر بمثل هذه الأحاسيس ، فلا يستطيع أن ينقل الأحاسيس إلى غيره إلا من كان يحس بها . يؤكد كوينتيليانوس أن هذا الرأي نتيجة لخبرته الشخصية وليس نتيجة القراءة في الكتب (٧٣) . ثم ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة طبيعة الضحك ، وإلى طبيعة إلقاء النكات .

في الكتابين الثامن والتاسع يناقش كوينتيليانوس الأسلوب حيث يبدأ بالاعتراف بصعوبة الموضوع وانعدام عنصر التشويق لكنه موضوع هام جداً وأساسى في كل أنواع التدريب على الخطابة (٧٤) . يجب على الخطيب أن يهتم بالمعنى أكثر من اهتمامه بالأسلوب ، فالجسم السليم يستمد جماله من قوته وحيويته بينما تشوه مستحضرات التجميل الجسم الذي تحاول أن تجعله . وهكذا يشوه الأسلوب الملون المزرقش لبعض الكتاب الأفكار التي يريدون أن يزينوها . فالأسلوب المزرقش قد يتسبب في غموض الفكرة . ثم يهاجم كوينتيليانوس أسلوب معاصريه (٧٥) . ثم ينتقل بعد ذلك إلى مناقشة الأسلوب بالتفصيل . يبدأ بمناقشة استخدام الكلمات اللاتينية حيث يؤكد ضرورة تحاشي الكلمات الإقليمية أو الغريبة . ثم يناقش الطلاقة والملاءمة مع عدم إظهار الناحية الفنية الزائدة عن الحد ، فالفن الصحيح هو إخفاء الفن (٧٦) . ثم يتناول كوينتيليانوس نقائص الأسلوب التي يؤدي تفاديهما إلى فضائل الأسلوب .

بعد مناقشات طويلة للأسلوب ينتقل كوينتيليانوس إلى مناقشة طبيعة الشعر (٧٧) . من الواضح أنه يتفق مع هوراتيوس في ضرورة أن يدخل الشعر البهجة في النفس . فيما يتعلق بالشعر الإليجي يذكر كوينتيليانوس تيبوللوس وبروبرتيوس .

Ibid., 6, 2, 34. (٧٣)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 265 sqq. (٧٤)

Quintilian, Op. Cit., 8, praef. 24. (٧٥)

Ibid., 8, 2, 22. (٧٦)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 288 sqq. (٧٧)

كأنداد للشعراء الاغريق ، يليهما في المكانة أرفيديوس لأنه أكثر خلاعة وجالوس Gallus صديق فيرجيليوس لأنه أكثر صلابة . لكنه يعود فيذكر فيرجيليوس مرة أخرى بين فئة التراجيديين كمؤلف لتراجيديا ميديا التي تكشف عما كان من الممكن أن يكون إذا كان قد استطاع أن يتحكم في موهبته . كما يذكره أيضا بين شعراء الملحمة ويقول عنه إنه خليع حتى في نظم الملاحم . ويرى كوينتيليانوس أن هناك نوعين آخرين من الأدب استطاع الرومان أن يضارعوا الاغريق في مجالهما وهما التاريخ والخطابة . إن سالوستيوس ند لثوكوديديس وتيتوس ليفيوس ند لهيرودوتوس . أما في الخطابة فإنه يقارن بين شيشرون وديموستينيس ، إنهما خطيبان ممتازان لكنهما يختلفان من ناحية الأسلوب . لكن لعل ما يبعث على الدهشة هو أنه يرى أن شيشرون ينافس أفلاطون على عرش الكتابة الفلسفية . ولعل ما يزيد هذه الدهشة هو أن يرى أن شيشرون لا ينافس أفلاطون كفيلسوف لكن كمؤلف موضوعات فلسفية . أما الشخصية الأدبية الأخيرة التي يذكرها كوينتيليانوس هوسنيكا الذي يعتبره ممثلاً لكل ما يكرهه كوينتيليانوس في أسلوب معاصريه .

يأتى بعد قائمة الكتاب مناقشة لفكرة المحاكاة (٧٨) . إن المحاكاة في رأى كوينتيليانوس لاتعنى فقط محاكاة كبار الكتاب ، لكن على الخطيب الناشئ أن يختار راعياً له من بين الكتاب الكبار المعاصرين يدق في عمله ويدرسه . أما عن التقليد نفسه فإنه يرى ضرورة دراسة النموذج المحاكى دراسة عميقة ، إن التقليد الحرفى تقليد سئ لأنه يؤدي إلى تكرار الأخطاء بسهولة . إن بعض الكتاب يتخيلون أنهم يحاكون أسلوب شيشرون لأنهم يذهبون الجملة بتعبير esse videatur . بالاضافة إلى ذلك يجب أن يكون النموذج المحاكى مناسباً لطبيعة موهبة المحاكى وأن يستخدم الكاتب كل الأنواع الأسلوبية . ثم ينتقل كوينتيليانوس إلى موضوع آخر وهو التدريب على الكتابة (٧٩) . يرى كوينتيليانوس أن الخطيب لا يستطيع أن يتعلم كيف يكتب جيداً عن طريق الكتابة بسرعة بل يستطيع أن يكتب بسرعة إذا تعلم الكتابة جيداً . ومع ذلك يجب على الخطيب ألا يكون راضياً عن نفسه كل الرضا وألا يعجب بكل ما يكتب ولا أن يكره ما يكتب ، لأن كثرة التصحيح تخلق عملاً بدون حياة ومليناً بالدوب . ولا يحبذ كوينتيليانوس الإملاء إذ أن الذى يملأ يكون واعياً لنفسه وليس لديه وقت للتأمل ، إنه يفتقد حرص الكاتب واندفاع

Ibid., pp. 278 sqq. (٧٨)

Quintilian, Op. Cit., 10, 5, 6. (٧٩)

المتحدث . على الخطيب أن يتقن التركيز تحت ظروف معاكسة وأن يكون قادراً على التفكير وهو واقف على قدميه . ومع ذلك فإن القدرة على الكلام تلقائياً عندما تدعو الضرورة هي أعظم انجازات فن الخطابة (٨٠).

ينتقل كوينتيليانوس بعد ذلك إلى موضوع الملاءمة . إنه يرتبط بواجبات الخطيب والهدف من الأجزاء المختلفة للخطبة والقضية الخاصة وشخصية المتحدث . التباهي - على سبيل المثال - شيء مكروه . ولقد وجه النقد إلى شيشرون نقداً شديداً بسبب ذلك مع أنه كان يتباهى في خطبه بأعماله أكثر مما كان يتباهى بفصاحته . من ناحية أخرى فإن التواضع المصطنع مكروه أيضاً . كان هناك اهتمام بالذاكرة في مدارس الخطابة ، وكانت الخطب تحفظ عن ظهر قلب . يرى كوينتيليانوس أن ذلك كان شيئاً خطيراً ، إذ أن الخطيب لابد أن يصوغ حديثه طبقاً للظروف . كما أنه لا يسمح للتلاميذ أو للخطباء أن يكون لديهم رؤوس موضوعات مكتوبة أو ما أشبه ذلك . فإذا كانت الخطبة مركبة تركيباً جيداً فإن الربط بين أجزائها سوف يكون سهلاً . على كل إنسان أن يدرّب ذاكرته طول حياته .

ينتقل كوينتيليانوس بعد ذلك إلى موضوع الإلقاء . إنه يهتم بالصوت والحركات ويؤكد معارضته لمن يقول إنهما يوجدان بشكل طبيعي في كل إنسان . فإذا كان الأمر كذلك فلن يكون هناك شيء اسمه فن الخطابة (٨١) . إن كل جزء من جسم الخطيب يلفت اهتمام المستمع : الرأس والعينان والذراعان وفتحتا الأنف والشفتان والرقبة والكتفان والقدمان وقبل كل هؤلاء اليدين . إذا كان كل عضو من أعضاء الجسم يساعد المتحدث على الكلام فإن اليدين تتكلمان . بالإضافة إلى ذلك يجب ألا ينسى الخطيب أهمية الملابس . لقد أخطأ بلينيوس الأكبر عندما قال إن شيشرون ترك عباؤه تتدلى حتى كعبيه كي يخفى شرايينه الواسعة المنتفخة .

يتناول الكتاب الثاني عشر والأخير من كتاب تعليم الخطيب وصف التعليم الكامل الجديد للخطيب وتدريبه على الخطابة . أي نوع من الرجال يجب أن يكون الخطيب ؟ وكيف يجب أن يسلك ؟ إنه يعلن أن هذا الموضوع لم يطرقه أحد قبله . حتى شيشرون نفسه فإنه اكتفى بالحديث عن أسلوب الخطيب الجيد فقط . ثم

Ibid., 10, 7, 10.(٨٠)

Ibid., 11, 3, 12.(٨١)

يواصل كوينتيليانوس مناقشته فيشرح مفهومه عن الخطيب على أنه الرجل الفاضل الخبير بالحديث *vir bonus dicendi peritus* ، ويلفت النظر إلى لفظ الفاضل *bonus* ، ويؤكد أنه يعنى ذا أخلاق فاضلة . فإذا لم يهذب التدريب على الخطابة شخصية الخطيب أخلاقياً فإنه يكون قد كدّ وتعبد بلا فائدة ، فى تلك الحالة لن يكون هناك شيء أكثر تدميراً للشلون العامة والخاصة من الفصاحة . ولعل ذلك يتفق تماماً مع ما جاء عند شيشرون من قبل حيث قال إن الفصاحة بدون حكمة تكون شراً مستطيراً ولن تكون خيراً^(٨٢) . بعد أن يشرح كوينتيليانوس ذلك يجمل حديثه قائلاً إنه لا يقول إن الخطيب يجب أن يكون رجلاً فاضلاً ، لكنه يقول إنه لن يكون خطيباً إذا لم يكن فاضلاً^(٨٣) . إن الخطابة تتعامل مع الطيب والشرير والعادل والظالم ، فهل يستطيع الرجل الظالم أن يتعامل بحكمة مع كل هؤلاء . إن ذلك يتوقف على التأثير الذى تحدثه شخصية المتحدث . إن الرجل الشرير يكون مضطراً لخداع نفسه ولن يصدق أحد حتى عندما يقول الصدق . إن الرجل الشرير محام بئس لأى سبب من الأسباب . إن الأمانة أهم بكثير من المهارة الفنية وإن ما يقال بأمانه هو ما يقال جيداً . وهذا لا ينفى أن ما يقال بأمانه ومهارة فنية يكون الأفضل .

تلك هى الموضوعات التى يناقشها كوينتيليانوس بالتفصيل ، إنه يناقشها وفى ذهله نظام التعليم الذى وضعه شيشرون وإن كان يمارسه على مستوى أدنى بقليل . ثم بعد ذلك يعود مرة أخرى الى مناقشة العلاقة بين الفلسفة والخطابة حيث يقول إنه يرغب فى التلميذ الذى يدرسه على الخطابة أن يكون ملماً بالفلسفة الرومانية وأن يثبت أنه مواطن روماني مخلص ليس فقط أثناء المناقشات الدراسية بل أيضاً أثناء تناوله للأمور العامة^(٨٤) . يعنى ذلك أن عليه دراسة المنطق والأخلاق والفلسفة الطبيعية . يجب أن يكون إنتقائياً ولا يقبل دون مناقشة آراء أية مدرسة من المدارس . يجب عليه أيضاً أن يلم بالقانون المدنى ولا يعتمد على نصيحة أى مصدر خارجى غير خبير . يجب عليه دراسة التاريخ لما يحويه من نماذج مثالية وأمثلة عظيمة . وكما أن الاغريق يتفوقون فى المفاهيم الأخلاقية فإن الرومان يتفوقون فى المثل الأخلاقية ، وهذا أفضل . ثم يقارن بين فن الكلام وبقية أنواع الفنون مثل الرسم والنحت . ثم يقارن بين اللغة الاغريقية واللغة اللاتينية

Cicero, De Inventione, 1, 1.(٨٢)

Quintilian, Inst. Orat., 12, 1, 3 - 30.(٨٣)

Ibid., 12, 2, 7 - 30.(٨٤)

وكيف أن اللغة الاغريقية - على سبيل المثال - تختوى على بعض الحروف التي تجمع بين الحرفين الجامد والمتحرك مثل ϕ , ψ وكيف أن النبرة في اللغة اللاتينية لاتصل في مجال رنينها إلى ماتصل إليه النبرة في اللغة الاغريقية (٨٥). لذلك لا يجب أن نتوقع في اللغة اللاتينية نفس السحر الذي نجده في اللغة الاغريقية الأتيكية . لذلك أيضا فإن على الكاتب اللاتيني أن يحرص على ألا يستخدم كلمات ثقيلة للتعبير عن موضوعات خفيفة .

لقد لعب كوينتيليانوس في مجال النقد الأدبي وتاريخ الأدب دوراً هاماً ليس من السهل إنكاره . إنه آخر شارح عظيم للاتجاه الكلاسيكي في روما ، إذ أنه قد ترك آراء حول بعض النواحي الهامة تختلف عن آراء سابقة بالرغم من أنها تتفق معها في بعض المبادئ والخطط والملاءمة وتهدف إلى نفس الأهداف مثل الوضوح والتعقل في التعبير . لقد دعى كوينتيليانوس إلى البساطة في عصر كانت الخطابة تسير في طريقها مسرعة مجنونة ، كما دعى أيضا إلى إعادة التوازن القديم إلى النثر وإدراك الميول والاتجاهات الجديدة التي لم يكن من الممكن إنكارها . أما بالنسبة للقارئ في العصور الحديثة بإدراكه البسيط لمفهوم الأسلوب فإن بعض ما جاء عند كوينتيليانوس يبدو معقداً وغير مفهوم . إن مناهج كوينتيليانوس العقلانية قد تلقى بعض الضوء على الخصائص الشكلية أو على منطق الفن لكنها تفتقر في أغلب أجزائها إلى عنصر أكثر أهمية وهو العنصر الشخصي ، تلك العوامل التي تعتمد على الخيال والعاطفة من أجل صياغة عمل أدبي جيد . بالإضافة إلى ذلك فإن الأسلوب الكلاسيكي يخضع عنده لتفسير روماني كما هو في الأصل إغريقي ، وهو تفسير يفتقر إلى الحيوية . بالرغم من ذلك فإن نظام كوينتيليانوس الذي يقترحه في مجال التعليم لا يخلو من قيمة بالغة ، إذ أنه يشرح عدداً لا بأس به من الموضوعات الهامة بوضوح وجدارة . يظهر ذلك واضحاً عندما يتناول - على سبيل المثال - فكرة أن الوضوح والصدق من أهم العناصر الجوهرية في الكتابة الجيدة ، وأن الأسلوب يتكون من النظام والحركة التي يقدمها الكاتب إلى تفكيره ، وأن العظمة تأتي نتيجة الالتزام وضبط النفس . كما أن من أهم المبادئ التي نادى بها هو ثقته في إمكانية تقدم عصره وتطوره . كانت الأجيال التالية لاتعرف عن كوينتيليانوس سوى أنه مؤلف لبعض الخطب الأدبية وصاحب منهج في التعليم بوجه عام إذ لم يكن لدى الدارسين

حينذاك سوى نسخة مشوهة ناقصة من كتاب تعليم الخطابة . لكن بعد اكتشاف النص الكامل للكتاب الذي نشره بويو poggio في جال Gall عام ١٤١٦م انتشر تأثيره انتشاراً واسعاً في جميع مناطق أوربا . وأصبح كوينتيليانوس اليوم من ألمع علماء النقد الأدبي وتاريخ الأدب في الشرق والغرب .

عصر التيارات المتعارضة :

لاحظنا أن الأعمال النقدية التي نوقشت في الصفحات السابقة قد وضعت مبادئ ثابتة في مجال النقد الأدبي أثناء النصف الثاني من القرن الأول الميلادي . مع ذلك فلا بأس من أن نستعرض بعض الأعمال الأخرى التي ساهمت في إضاءة بعض الجوانب الأخرى من الصورة . بالرغم من أن هذه الأعمال لم تكن ذات تأثير بالغ إلا أنها تساهم في إكمال الصورة ووضع اللمسات الأخيرة فيها . أهم هذه الأعمال هي التي تركها لنا كل من مارتياليس وبليني الأصغر . كان الأخير عضواً في تلك المجموعة الأدبية الشهيرة التي ضمت كلاً من تاكيثوس وسويتونيوس حيث كانت تناقش موضوعات ذات أهمية بالنسبة للعصر . في إجراءات مارتياليس - على سبيل المثال - توجد تعليقات مختلفة على حرفته كشاعر وعلى الشعر بوجه عام ، كما توجد في رسائل بلينيوس الأصغر آراء رجل من رجالات الأدب حول بعض الموضوعات المتعلقة بالخطابة والأدب والتي ترسم صورة صادقة للرأي العام والذوق العام أثناء السنوات الأخيرة من القرن الأول الميلادي والسنوات الأولى من القرن الثاني . هذا بالإضافة إلى كل من بلوتارخوس وديوخروسوستوموس اللذين كانا من أدق وأعظم الشخصيات الإغريقية التي كانت لها علاقات وثيقة بروما حينذاك ، واللذين حاولا أن يذكرّا معاصريهما ببعض مناهج التعليم الإغريقية في مجال الحياة والأدب . إن كل هؤلاء يمثلون حركة إحياء الإغريقية التي بدأت مع قرب نهاية القرن الأول الميلادي . لقد جددوا الدعوة نحو دراسة الفلسفة والتي كانت تتعارض مع الحركة السوفسطائية الثانية وكانوا في نفس الوقت يتناولون بشكل غير مباشر بعض الموضوعات التي تتصل بالفن . ليس من السهل تجاهل تأثيرهم في مجال النقد . إنهم ومعاصريهم الرومان يصورون التيارات المتعارضة للمذهب الذي كان سائداً أثناء السنوات الأخيرة من القرن الأول الميلادي (٨٧) .

مارتيا ليس :

في عام ٦٤ م (٨٨) وصل إلى روما شاب أسباني ذكي في حوالي العشرين من العمر ، مواطن فقير من بيلبيليس Bilbilis إحدى البلدان الصغيرة الواقعة في مقاطعة هيسبانيا تراكوننتيس Hispania Terraconensis حيث تلقى تعليمه هناك حين كان يقيم مع والده فاليريوس فرونتو Valerius Fronto ووالدته فلاكيللا Flaccilla . ذلك الشاب هو ماركوس فاليريوس مارتيا ليس Marcus Valerius Martialis (٤٠ - ١٠٢ م) . في العام التالي وجد نفسه محروماً من عطف أبناء وطنه الذين كانوا يرعونهم وهم سنيكا وأسرته (٨٩) . ولحسن حظه فإنه قد نجا من الموت لأنه لم يشترك في مؤامرة بيسو Piso . بعد ذلك اضطر أن يحصل على قوته ليعيش على نظم بعض الأشعار . ثم أراد أن يزيد من دخله عن طريق نشر أفضل تعليقاته في مجلدات صغيرة تحتوي على بعض الأشعار الخفيفة أو بعض المقالات . كان مارتيا ليس ذا موهبة فذة من نوع خاص . كانت لديه القدرة على نظم أشعار قصيرة تعبر تعبيراً ساخراً صادقاً عن الظواهر والأحداث العارضة (٩٠) .

هاجم مارتيا ليس في إيجراماته الموضوع التقليدي للشعر ، تلك الموضوعات البالية التي تناقشها الملاحم المصطنعة والتراجيديات المقلدة في عصره . لم يكن ذلك الهجوم شيئاً جديداً بالنسبة للعصر ، فلقد سبقه إلى ذلك مانيليوس Manilins وپرسیوس Persius وأيضاً ستاتيوس Statius الذي انتقد ملحمة فارساليا للوكانوس بقصصها التافهة مثل قصة طروادة وأوديسيوس وغيرها . لكن مارتيا ليس يصوغ هجومه في هذه المرة في شكل جديد حيث يعبر عن عدم رضائه عن القصص التافهة التي تتناول أوديب وثيستيس وقصص المخلوقات المخيفة مثل قصة سكولا Scylla وقصص الساحرات والقصص العقيمة التي تتناول نيوبى وأندروماخي وإنديميون ودايدالوس وغيرهم (٩١) . لم تكن هذه القصص تسبب إزعاجاً فقط لمارتيا ليس لكنها كانت في رأيه قصصاً بالية لا يمكن معالجتها بأسلوب يتصف بالحدأة أو الجدأة ، بل إنها قيدت أسلوبه وجعلته عاجزاً عن الحركة بذكرياتها التي

(٨٨) Martial, Epig., X, 103; Rose, Latin Literature, p. 402, n. 64.

(٨٩) Martial, Op. Cit., I, 61, 12.

(٩٠) Rose, Op. Cit., pp. 402 sqq.

(٩١) Martial, Op. Cit., 4, 49; 5, 53; 9, 50; 10, 4.

التي لا تنتهي . وبدلاً من ذلك يرى مارتياليس ضرورة تناول الطبيعة والواقع ودراسة طبيعة الإنسان وشخصيته . لم يكن مارتياليس وحده هو الذي نادى بذلك بل شاركه في ندائه جوفيناليس (٩٢) (٦٠ - ١٤٠ م) الذي انتقد الموضوعات الأسطورية العقيمة ، تلك الملاحم التي تبعث على الملل والتراجيديات التي تتناول ثيسوس وتليفوس Telephus وأورستيس وتصور العواطف الهوجاء والنزول إلى عالم الموتى وكل الأشياء المبعثرة البالية التي تنتمي إلى العهد البائد (٩٢) . إنه يتفق مع مارتياليس في ضرورة تناول الموضوعات العقلانية : شئون البشر ، آمالهم وأحلامهم ، مخاوفهم ، أحزانهم وأفراحهم ، تلك هي الموضوعات الحقيقية التي يجدر بالشعراء أن يتناولوها (٩٤) . بالاضافة إلى ذلك فإن هناك بعض الملاحظات التي تتناثر في إيجرامات مارتياليس التي لها قيمة بالغة في مجال النقد الأدبي والتي تكشف عن حاسة نقدية وموهبة أدبية هائلة في شخصية مارتياليس وإدراكاً واضحاً لطبيعة الإيجراما كنوع من أنواع الأدب كما تكشف أيضاً عن مساهمته في دراسة بعض النظريات والتطبيقات السائدة حينذاك . إن الإيجراما - في رأى مارتياليس - ليست مجرد نكتة أو نزوة (٩٥) ، إن ذلك الوصف ينطبق فقط على الملحمة البطولية والتراجيديات بتعبيراتها الطنانة وعباراتها المجنونة بينما ترتبط الإيجراما بجذور متينة بأرض الواقع . إنها أيضاً تتناول الحياة بأسلوب ساخر بالرغم من أن سخريتها ليست مؤذية (٩٦) . إن جوهر الإيجراما هو أن تكون لاذعة لذلك لا بد أن تكون موجزة (٩٧) . إن إيجرامات مارتياليس - على حد تعبيره - تبعث الحياة بينما تصنع الملاحم الضخمة ، عملاقاً من الظين ، (٩٨) . إن ميزة الإيجراما هي أنها لا تحتوى على عنصر البطء أو التطويل (٩٩) . ثم يدافع مارتياليس عن جراته في التعبير عن المشاعر وفي صياغة الأسلوب إذ أن ذلك مرتبط بذلك النوع من الأدب . إن الأناشيد الساخرة Toca carmina لا يكون لها تأثير بدون تلهف عاطفي . ويستشهد مارتياليس على صحة قوله ببعض أشعار من كاتولوس (١٠٠)

(٩٢) Grube, Op. Cit., pp. 311 - 312.

(٩٣) Juvenal, Sat., I, 1-12.

(٩٤) Ibid. I, 85 - 6.

(٩٥) Ibid., IV, 49.

(٩٦) Ibid., VII, 12.

(٩٧) Ibid., VII, 25.

(٩٨) Ibid., IX, 50.

(٩٩) Ibid., II, 77.

(١٠٠) Catullus, XVI, 5.

الذى يشير إليه أكثر من مرة كسيد في مجال ذلك النوع الأدبي .

تدور ملاحظات مارتيا ليس النقدية الأخرى حول الشعر بوجه عام ويهتم أغلبها بموضوع الذوق العام المعاصر ، ولذلك فإنها تتناول موضوعات كانت مجال نقاش واسع حينذاك . إنه يشير أكثر من مرة إلى الجنون القديم ، إلى عبارة إنيوس وغيره التى سادت خلال القرن الأول الميلادى والتى كانت تدخل حينذاك فى مرحلة جديدة . إن ذلك الإعجاب غير الواعى لم يكن شيئاً جديداً فقد كان الشعراء الموتى يفوزون بالقدر الأكبر من المديح بينما يقع الشعراء الأحياء تحت مطرقة الكراهية والتحقير . إن هوميروس وميناندرس وفيرجيليوس كانوا جميعاً عرضة للنقد . بالاضافة إلى ذلك فإن مارتيا ليس ينتقد بشدة كلا من إنيوس وأكيوس وباكو فيوس (١٠١) . كما ينتقد أيضاً أسلوب الشعراء الآخرين ويتهم من يحاول أن يقلدهم بالغباء . ثم يتناول الأدب والأدباء بوجه عام . من الواضح أن مارتيا ليس كان ناقداً ذا نظرة ثابتة وكانت ملاحظاته عن الأدب تتصف بالدقة والحساسية . كان ينادى دائماً بالتروى والصدق فى الفن ويهاجم بشدة الكلاسيكية الزائفة المنتشرة فى عصره . لكنه لم يكن فى نفس الوقت ناقداً محايداً ، يشهد على ذلك دعوته إلى مدح مسقط رأسه بيلبيليس Bilbilis بدلاً من طيبة (١٠٢) . لم تكن هذه الدعوة بالطبع سوى نزعة إقليمية ولم يكن مارتيا ليس فى ذلك إلا متحيزاً لمسقط رأسه (١٠٣) .

بلينيوس الأصغر :

جايوس بلينيوس كايكيلايوس سكوندوس Gaius Plinius Caecilius Secundus (٦٢ - ١١٣ م) ابن شقيقة الموسوعى بلينيوس الأكبر . اكتسب اسم بلينيوس من والده بالتبلى الذى كان فى نفس الوقت شقيق والدته . ترك بلينيوس الأصغر معلومات كثيرة عن حياته ، كما أنه كان شخصية عامة تحدث عنه أكثر من مصدر قديم . ولد بلينيوس الأصغر بين عامى ٦١ ، ٦٢ م (١٠٤) فى مدينة كوموم Comum وورث ثروة هائلة . تزوج أكثر من مرة ، لكنه لم ينجب أطفالاً . تلقى تعليمه فى روما حيث كان كوينتيليانوس واحداً من أشهر معلميه (١٠٥) . استمد

(١٠١) Martial, Epig., V, 10; VIII, 69; XI, 90.

(١٠٢) Ibid. IV, 55.

(١٠٣) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 302 - 303.

(١٠٤) Pliny, Letters, VI, 20, 3.

(١٠٥) Ibid., II 14, 10.

من حماسه وإعجابه بشخصية شيشرون أكثر صفات أعماله الأدبية بل أيضا بعض صفاته الشخصية . كان يتصف بنفس الصفات السيئة التي اتصف بها شيشرون ، كما كانت له صفاته المحبوبة أيضا ، لكن لم يكن له نفس الصفات في مجال السياسة والأخلاق . كان بلينيوس الأصغر وطنيا متحمسا ومخلصا مثل شيشرون مستعدا لخدمة الدولة تحت قيادة قائد جدير بذلك . قاسى ويلات العذاب أثناء السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس الملىء بالاضطرابات والمنازعات الداخلية ، لكن موت دوميتيانوس كان سببا في إفلات بلينيوس من الموت حيث أن قرار اتهامه كان معدا من قبل (١٠٦) . ثم وجد في الامبراطور ترايانوس القائد الذي يمكن أن يعمل تحت إمرته . تولى بعض المناصب العامة ، في عام ١٠٠ م كان قنصلا سوفيكيتوس Consul suffectus ، في عام ١١١ أو ١١٢ م أصبح حاكما على بيثينيا . هناك اتصل بمجموعات من المسيحيين استطاع أن يوقف نشاطهم الذي لم يكن يتفق مع العرف الرومانى السائد حينذاك وكان يتدخل في العقيدة الرسمية للدولة . سلك سلوك أى مسئول عام ، حاول أن يعرف أولاً طبيعة التنظيم الجديد ، شعائره ومعتقداته ، ثم أرسل إلى الامبراطور ترايانوس تقريراً وافياً عن الموضوع حيث أكد أن أفراد المجموعة لا يقومون بأى عمل إجرامى أو مناف للأخلاق لكنهم يؤمنون بالخزعبلات ولا يعترفون بأى منطق عقلانى (١٠٧) . كان بلينيوس يقوم أيضا مثل شيشرون بالدفاع عن الشخصيات السياسية . فلقد اشترك مع تاكيتوس فى الوقوف ضد ماريوس بريسكوس وكانت خطب كل منهما سببا فى إعدامه . كما نظم أيضا بعض الأشعار الخفيفة ، وكان على علاقة برجال الأدب والأوساط الأدبية (١٠٨) . تعددت أعمال بلينيوس الأصغر وتنوعت ، لكن أهمها مجموعة الرسائل التى تنقسم إلى تسعة كتب أو عشرة إذا اعتبرنا مجموعة مراسلاته مع الامبراطور ترايانوس ضمن هذه المجموعة (١٠٩) .

يعتبر بلينيوس فى مذهب الأدبى أكثر مباشرة وأكثر إيجابية من مارتياليس ، لكنه يصور بشكل أكثر تركيزاً الذوق الأدبى والآراء المختلفة فى مجال الأدب والنقد السائدة فى عصره . يعبر بلينيوس الأصغر عن آرائه النقدية فى مجموعة الرسائل التى من المحتمل أن يكون قد كتبها فى الفترة من عام ٩٦ م الى ١١٣ م .

Ibid., VII, 27, 14. (١٠٦)

Idem, Letter to Trajan 96 -8. (١٠٧)

Idem, Letters, VII, 4. (١٠٨)

Rose, Op. Cit., pp. 417 - 419. (١٠٩)

إنها تتصف بتنوع جوانبها وقيمتها النقدية والتاريخية على حد سواء . كون بلينيوس صداقات مع معظم الشخصيات الأدبية في عصره ، بل كان هو نفسه الروح القائدة في مجموعة أدبية شهيرة . تعرّف بحكم صداقاته واتصالاته على الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية في عصره (١١٠) . ظهرت نتيجة ذلك في مناقشاته التفصيلية للبشر والأشياء وفي إعطاء صورة صادقة للتغيرات التي طرأت على المجتمع الروماني . يظهر كل ذلك في مجموعة رسائله التي وصلتنا تحت عنوان ، الرسائل ، Epistolae (١١١) .

من آراء بلينيوس الأصغر النقدية ضرورة تقليد أفضل النماذج القديمة بهدف التفوق عليها وليس لمجرد التقليد الأعمى . إنه يعتبر ديموستينيس وشيشرون وكالطوس ضمن النماذج القديمة وهو ما يبدو غامضاً بعض الشيء . يدعو إلى البساطة في الأسلوب وتحاشي الاهتمام الزائد بالجمال والكلمات (١١٢) . ينهى انقياس الأخلاق في عصره لكنه ليس متشائماً مثل ما كان كوينتيليانوس (١١٣) . إنه متفائل ، ينظر إلى الأمام أكثر مما ينظر إلى الخلف . يظهر في كتاباته الإحساس ببداية عصر أكثر استقراراً تحت قيادة أباطرة عظام مخلصين ينتمون إلى القرن الثاني الميلادي بالرغم من أنه يدعى أنه لم يكن جباناً خائفاً أثناء السنوات الأخيرة من حكم دوميتيانوس (١١٤) . في الواقع لم تظهر آثار سنوات القهر والظلم الدوميتياني على بلينيوس كما ظهرت على صديقه تاكيتوس . كان بلينيوس يتصف ببساطة الأسلوب . كتب مجموعة الرسائل بقصد النشر ، لذلك فإنه كتبها في صورة أدبية جذابة . إنه يفرق بين الأسلوب البسيط والأسلوب المزخرف وإن كان قد استخدم كليهما معاً . يدعو إلى دراسة الترجمة سواء من الإغريقية إلى اللاتينية أو العكس . لم يقدم بلينيوس الأصغر آراء هامة في مجال النقد ، بل إن أغلب آرائه مأخوذة عن غيره وخاصة استاذة كوينتيليانوس وصديقه تاكيتوس وأنموذجه القديم شيشرون (١١٥) .

(١١٠) Guillemin, Pline et la vie Litteraire de son temps, pp. 64 sqq.

(١١١) Atkins, Op. Cit. Vol. II, pp. 304 sqq.

(١١٢) Pliny, Letters, III, 13, 3.

Ibid., VII, 30.

Ibid., VII, 33.

(١١٥) Grube, Op. Cit. pp. 308 - 310.

بلوتارخوس :

بالإضافة إلى مارتياليس وبلينيوس الأصغر في مجال النقد الأدبي يأتي بلوتارخوس Plutarchus (٤٨ - ١٢٠ م) بعمله النقدي الذي يصور جانباً هاماً من جوانب صورة التيارات النقدية المتعارضة التي سادت أثناء القرن الأول الميلادي في روما . قضى بلوتارخوس بعض الوقت في روما بين عامي ٦٩ و ٨٦م أثناء حكم كل من فسبسيانوس ودوميتيانوس . حيث ألقى بعض المحاضرات باللغة الاغريقية على بعض المستمعين المتحمسين للثقافة الاغريقية . هناك تعرف على شخصيات رومانية بارزة ، ثم سرعان ما عاد إلى وطنه في بلاد الاغريق حيث عاش في بلدته الصغيرة خايرونيا Chaeronea في إقليم بيوتيا وحيث كتب معظم أعماله أثناء سنوات عمره الأخيرة . خصص بلوتارخوس بعض هذه الأعمال للنقد الأدبي . أهم أعماله : الشخصيات ، وهو عمل ليس له علاقة بالنقد الأدبي . لكي نتعرف على آراء بلوتارخوس النقدية علينا أن نتجول بين ثنايا أعماله الأخرى وخاصة المقالات الأخلاقية Moralia حيث نجد بعض المحاولات المختلفة لمناقشة بعض الموضوعات الأدبية مع بعض الملاحظات العابرة عن الأدب . من أهم الأجزاء التي لها علاقة بمجال النقد الأدبي مقال بعنوان كيفية دراسة الشعر de audiendis poetis الذي يحتوي على آرائه حول الشعر ، مقال آخر بعنوان : الاستماع ، de audiendo حيث يناقش فن الاستماع أو القراءة ، مقال مقارنة بين أريستوفانيس وميناندرس الذي لم يصلنا سوى تلخيص له ، مقال طبيعة هيرودوتوس الشريرة ويهتم بالتاريخ أكثر مما يهتم بالنقد ، مقال سيرة الخطباء الأتيكيين العشرة وهو غير ذات أهمية بالنسبة لدارس النقد إذ أنه لا يحتوي سوى على سرد لقصص حياة الخطباء ، مقال الندوة Symposiacs وهو مجموعة من المحاورات تتناول بعض الموضوعات الفلسفية والدينية ، مقال نبوءات بوثيا oraculis de Pythiae ومقال عظمة الأتيينيين de gloria Atheniensium وهما غير ذات أهمية ملحوظة . هناك بعض الملاحظات النقدية التي يمكن أن نجعلها من هنا وهناك لتتعرف على آراء بلوتارخوس النقدية (١١٦) .

أهم مقال كتبه بلوتارخوس بالنسبة لمجال النقد الأدبي هو كيفية دراسة الشعر de audiendis poetis إذ أنه يهتم بتعليم الشباب ويتناول الشعر من وجهة النظر الأخلاقية . يرى بلوتارخوس أن الأسلوب والقدرة على التخيل هما اللذان

يجذبان الانتباه . يدخل الأسلوب البهجة في النفس ويؤثر عنصر الخيال في العواطف (١١٧)، لكن ذلك ليس سوى الغلاف الحلو الذي يغلف قرص الدواء المر ، والدواء المر هنا هو الدرس الأخلاقي الذي يتجرعه المستمع . إن المضمون وتأثيره على الشخصية هو أهم مظاهر الشعر . ومادام الشعر محاكاة للحياة فلا بد أن يستعرض الخير والشر معاً (١١٨)، لكن يجب أن يكون هدفه تحذير الشباب من الشر وترغيبه في الخير . يجب جذب انتباه الشباب إلى أن الشعراء أنفسهم وخاصة هوميروس غالباً ما يعبرون تلميحاً أو تصريحاً عن عدم رضائهم عن القيادة اللا أخلاقية (١١٩) . وعندما لا يفعلون ذلك يجب التأكيد للشباب أن الشر لابد أن يهزم أمام الخير في النهاية ، أو يجب استخدام التعبير عن قوة الخير عند شاعر لمحو أثر التعبير عن الشر عند شاعر آخر. يجب أن يتدرب الشباب على اتخاذ القرار ، عليهم ألا يمدحوا كل شيء دون تفكير ، لكن عليهم أن يفكروا أولاً قبل اتخاذ القرار (١٢٠) . لا يرضى بلوتارخوس عن التفسيرات المجازية (١٢١) أو البراعة النحوية التافهة (١٢٢) التي تحاول أن تجعل الشعر أكثر استساغة أخلاقياً أو تجعله متفقاً مع الأفكار الرواقية أو قواعد النحو التقليدية . على الشباب أن يتذكر الأشياء الجيدة وأن يكون على علم بالأقوال العظيمة للفلاسفة والمفكرين والتي تجعل الشباب يميزون بين ما يقبلونه وما يرفضونه (١٢٣) . يتناول بلوتارخوس في مقال سيرة الخطباء الأتيكيين العشرة تاريخ حياة الخطباء وبعض تفاصيل تاريخية أخرى . في أغلب هذه السير لا توجد كلمة واحدة عن الأسلوب بينما توجد بعض الإشارات العابرة في سير أخرى مثل سيرة ليسياس حيث يرى بلوتارخوس أن أسلوبه كان مثيراً وموجزاً أو أن إيسايوس كان مثل ليسياس من حيث الصياغة الرنانة والبراعة في تناول الموضوع لدرجة أن من الصعب التمييز بين الخطيبين ، وأنه أول من يستخدم الحيل الخطابية ويهتم بالأسلوب السياسي الذي قلده ديموسثينيس . أما مقال مقارنة بين أريستوفانيس ومينانديروس فلم يصلنا سوى تلخيص له . إن فقدان النص

Plutarch, De Aud. Poet., 15c - 17d. (١١٧)

Ibid., 17 f - 18 a. (١١٨)

Ibid., 19, a - e. (١١٩)

Ibid., 33, c. (١٢٠)

Ibid., 19, f. (١٢١)

Ibid., 31 e. (١٢٢)

Ibid., 34 b - 35 f. (١٢٣)

الأصلى ربما لا يمثل خسارة كبيرة إذ يبدو أنه ليس سوى انعكاس للحقد السائد نحو الكوميديا القديمة والذي بدأ أصلاً في اللوكيوم . أما مقال الاستماع فيكشف عن اهتمام بلوتارخوس بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل الأدبي ، إنه ينصح المستمع بأن يهتم بالموضوع الذي يليه المتكلم أكثر من اهتمامه بالمتكلم نفسه أو بأسلوبه . إنه يرى أن نجاح المحاضرة يتوقف على العلاقة بين المتحدث والمستمع ، أما بقية المقال فإنه يذكرنا أن الخطابة الاستعراضية بدأت في الظهور مع بداية القرن الثاني الميلادي . أما مقال عظمة الآثينيين فيشرح وجهة نظر بلوتارخوس فيما يتعلق بالمحاكاة . يرى أن الفن هو محاكاة أو تصوير الحياة بمنطق لا يرحم ، إذ أن موضوع المقال هو أن الأعمال أفضل من الأقوال ، فبدون منجزات الرجال لا يوجد مؤرخون . وبالرغم من أن أثينا كانت مصدر الفنون فإن الفنانين لم يستطيعوا سوى تصوير منجزات الآثينيين سواء بالكلمة أو بالرسم ، وهذا صحيح حتى بالنسبة للوكوديديس . إن اللغة والأغنية والإيقاع ليسوا سوى « توابل » تساهم في تجميل صور المنجزات . وبالرغم من أن بلوتارخوس يسمح باستخدام الأسطورة أو القصة الخيالية إلا أنه يشترط أن تظهر كما لو كانت واقعية وأن تعتمد على الواقع أيضاً . إن عظمة أثينا تكمن في منجزاتها ، ولقد كان الاسبرطيون على حق - في رأي بلوتارخوس - حين لاموا الآثينيين لأنهم ينفقون أموالاً طائلة على العروض المسرحية بينما كانت لديهم جيوش ضخمة تحتاج إلى عتاد ومؤون (١٢٤) .

هكذا نجد أن بلوتارخوس استطاع أن يساهم بآرائه في مجال النقد الأدبي ، لكنه لم يكن من أصحاب النظريات الأصلية أو الآراء الجديدة المتطورة . إنه - على سبيل المثال - يرى أن للشعر ثلاثة جوانب ، المضمون وهو الجانب الأهم في رأي بلوتارخوس ، ثم يليه الأسلوب والتخيل وهما مجرد « توابل » لتجميل العمل الأدبي . لقد نثر بين ثنايا أعماله عدداً ضخماً من القصص الأدبية والحكايات التاريخية المسلية في حد ذاتها لكنها لا تتصل بمجال النقد بشكل مباشر . ففي مقال نبوءات بوثيا يروي بلوتارخوس أن النبوءات كان ينطق بها شعراً في العهود السابقة وأن المؤرخين والفلاسفة كانوا يصوغون أعمالهم شعراً ، لكنهم الآن يصوغونها نثراً لأن التحول من الشعر إلى النثر أصبح ظاهرة في عهد بلوتارخوس . إنه يعبر - بإشارة عابرة - عن موافقته على التحول إلى الكتابة النثرية لأن التاريخ عندما ينزل من فوق عربة الشعر ويسير على قدميه فإنه يميز بين الأسطورة والواقع .

إن بلوتارخوس كاتب سيرة عظيم وروائي ممتاز وكاتب أخلاقي صامد لكنه ليس ناقداً أدبياً . بل هناك شك في أنه كان يهتم بالأدب من أجل الأدب أو أنه كان يستمتع بالشعر أو النثر أو يتذوقه . إنه يمثل السلوك الاغريقي أثناء العصور الرومانية حيث كان من الناحية النظرية ذا وجهة نظر نفعية أكثر من الرومان أنفسهم .

سويتونيوس :

شخصية باهتة في ميدان النقد الأدبي هي شخصية سويتونيوس Suetonius . من المعروف عنه أنه مؤلف كتاب « سير القياصرة » ، حيث يروى قصص حياة الأباطرة الرومان من يوليوس قيصر حتى دوميتيانوس . لكنه كتب أيضاً سير رجال معروفين في مجال الأدب اللاتيني في مجلد بعنوان مشاهير الرجال De viris Illustribus . لم يصلنا الكتاب الأخير كاملاً بل وصلتنا مجموعة لابأس بها من الشذرات التي تتناول معلمى النحو grammatici ومعلمى الخطابة وحياة الكاتب الكوميدي ترنتيوس وربما أيضاً حياة كل من فيرجيليوس وهوراتيوس ولوكانوس وبرسيوس وغيرهم (١٢٥) . بالرغم من قلة الشذرات التي وصلتنا فإن من الممكن معرفة بعض ما جاء من آراء عند سويتونيوس (١٢٦) . ربما تكون هذه الآراء أقرب إلى التاريخ منها إلى النقد الأدبي . يبدو أن سويتونيوس كان يتفق في جوانب كثيرة مع كوينتيليانوس في دعوته إلى الكلاسيكية الاغريقية . إنه لا يرضى عن أسلوب سالوستيوس . لعل الفقرة الهامة التي وصلتنا والمتعلقة بالنقد هي تلك الفقرة التي يتحدث فيها عن حياة الامبراطور أوغسطس . يروى أن أوغسطس لم يكن راغباً في الحديث التلقائي حتى أثناء محادثة زوجته وأن الامبراطور قد كتب أعمالاً متنوعة الأنواع . ثم يستطرد فيتحدث عن أسلوبه في الكتابة (١٢٧) . لقد تحاشى أوغسطس الإيجرامات الثقافية وبذل جهداً في ترتيب الكلمات . كان كل همه التعبير عن رأيه بوضوح تام . لم يتردد في وضع حروف الجر قبل أسماء البلدان أو أن يعيد استخدام أدوات الوصل أكثر من مرة إذا كان حذفها سيؤدى إلى غموض الفكرة (١٢٨) .

Rolfe, Suetonius, pp. 116 sqq. (١٢٥)

Syme, Tacitus, pp. 778 - 782. (١٢٦)

Suetonius, Life of Augustus, 84 - 89. (١٢٧)

Grube, Op. Cit., pp. 313 - 314. (١٢٨)

فروننتو :

يكن صنف دعوة كوينتيليانوس إلى الكلاسيكية الاغريقية - كما لاحظنا - في رغبته في عودة عقارب الساعة إلى الخلف لمدة قرن ونصف من الزمان . إن هذا التركيز على الماضي ربما ظهر غير معقول بالنسبة للمعلمين الأغريق ، ولقد نجح النقاد في دعوتهم إلى العودة إلى أدب كلاسيكية القرون الرومانية حيث كانت تستخدم الأتيكية الاغريقية بحيويتها المتجددة والتي أصبحت في ذلك الوقت لغة مصطنعة أكثر مما كانت لاتينية شيشرون . كانت نتيجة ذلك اتساع الفجوة بين لغة الأدب ولغة العامة سواء في اللاتينية أو الاغريقية واحتقار رجال الأدب القاتل لمسيرة لغتهم القومية وتاريخها . كانت آخر محاولة لإحياء اللاتينية الأدبية تلك المحاولة التي قام بها ماركوس كورنيليوس فرونتو Marcus Cornelius Fronto ومدرسته . ولد فرونتو في نوميديا Numidia في بداية القرن الثاني الميلادي بعد موت كوينتيليانوس بفترة ليست طويلة . ربما كان من أصل روماني ، نرح إلى روما في بداية حياته حيث حقق شهرة واسعة كمعلم وخطيب . تدرج في المناصب الرسمية حتى وصل إلى عضوية السناتو . عندما خلف أنتونيوس بيوس Antoninus Pius هادريانوس في عام ١٣٨ م عينه معلماً خاصاً لتعليم ولديه بالتبني لوكيوس فيروس Lucius Verus وماركوس أوريليوس Marcus Aurelius . الخطابية اللاتينية ، ومنحه لقب قنصل سوفيكيتوس Consul Suffectus في عام ١٤٣ م ، وهو نفس العام الذي حصل فيه الخطيب الآثيني الشهير هيروديس أتيكوس على لقب قنصل أورديناريوس Consul ordinarius . ظل فرونتو على علاقة طيبة بتلاميذه الأمراء وخصوصاً مع ماركوس بعد أن سلم شقيقه من دراسة الخطابة وتحول إلى دراسة الفلسفة . ظل فرونتو وماركوس يتبادلان الرسائل فيما بينهما . يمكن التعرف على آراء فرونتو فيما يتعلق بنظرية الأسلوب عن طريق دراسة هذه الرسائل التي اكتشفت في عام ١٨١٥ م وما جاء أيضاً في الليالي الأتيكية Noctes Atticae التي تركها لنا الكاتب أولوس جيلليوس Aulus Gellius المعاصر الأصغر لفروننتو وأحد أعضاء مدرسته (١٢٩).

شارك فرونتو كوينتيليانوس في كراهيته للأسلوب اللاتيني الفضي وخاصة أسلوب سنيكا . لكن يمكن في نفس الوقت اعتبار نظرياته منطقاً مكمل ومتطوراً

Marache, Mots nouveaux et mots archaïque chez Fronton et Aulu- Gelle, (١٢٩) pp. 18 sqq.

لاتجاهات اللاتينية الفضية متنقلاً من التأكيد على الجملة المتقنة إلى التأكيد على الكلمة المتقنة ، كما يمكن اعتبارها أيضاً المرحلة التالية في طريق الانهيار (١٢٠) . مع ذلك فإن مذهب فرونتو كان أيضاً احتجاجاً ضد كلاسيكية كوينتيليانوس المتجمدة كما كان إلى حد ما يمثل افتتاح الصور الشعبية للأدب . إن أهم مظاهر مذهبه حب المفردات القديمة التي تنتمي إلى عهد الكتاب الذين جاءوا قبل شيشرون . ومع ذلك فإن هذه البلاغة الحديثة *elocutio novella* - كما كان فرونتو نفسه يسميها - كان الهدف منها إدخال شيء جديد حتى إذا كانت الجودة تتحقق في حماية ما هو قديم جداً (١٢١) . لكن فرونتو لم يتجاهل تماماً الجوانب الأخرى للخطابة ، فقد ناقش طريقة ترتيب الكلمات وحسن اختيار الكلمة ، رأى أن الوضوح كان شيئاً جوهرياً ، كما رأى ضرورة دراسة ذوق المستمع دون أن يفقد المتحدث وقاره . كما أن الالتزام شيء ضروري ، إذ يجب أن يكون الكاتب قادراً على استخدام الأساليب المختلفة التي تتناسب مع المناسبات المختلفة ثم يصوغ جملة طبقاً لذلك . لقد ناقش فرونتو كل جوانب الأسلوب في شيء من التفصيل .

لم يكن الميل إلى الكلاسيكية الرومانية شيئاً جديداً . فلقد نظر الرومان في شوق ولهفة إلى الأيام الجميلة الماضية لمدينتهم روما وإلى الفضائل البسيطة لذلك العصر والتي ظلت مثلهم العليا في تكوين الشخصية لدرجة أن الكلاسيكية الرومانية في الأدب ظلت دائماً مرتبطة بالمشاعر الشخصية . وبالرغم من أن ما وصلنا من أعمال أدبية تنتمي إلى العصر الأوغسطى لا يكشف عن ذلك الميل الشديد إلى الكلاسيكية الرومانية إلا أننا لانستطيع أن نؤكد اختفاءها تماماً . إننا نلاحظ وجودها عند بعض النحويين مثل فاليريوس بروبوس *Valerius Probus* أثناء القرن الأول الميلادي . لذلك فإن الكلاسيكية الرومانية أثناء القرن الثاني الميلادي وأثناء كل مراحل تاريخ الأدب الروماني ترمز إلى الرغبة في إحياء ظاهرة قومية . لذا ليس من الغريب أن يصبح الميل إليها أقوى وأعنف عندما بدأت جذوة الكلاسيكية الاغريقية تخبو وتصبح متجمدة بعيدة كل البعد عن الواقع اللحوي . من هنا دعى فرونتو إلى الكلاسيكية الرومانية ووضع كل اهتمامه في اختيار الكلمات . يجب ألا تكون الكلمات غامضة لدرجة أنها تكون غير مفهومة لدى المستمع أو القارئ لكن يجب أن يكون اختيار الكلمات نتيجة لدراسة دقيقة

Brock, Studies in Fronto and his age, pp. 25 sqq. (١٢٠)

Marache, La Critique Littéraire de Lange Latine, pp. 37 sqq. (١٢١)

ومعرفة كاملة للشعر القديم . إنه ينصح تلاميذه أن يقرأوا الشعر الروماني القديم لهذا الغرض . إنه يفضل كاتو الأكبر وسالوستيوس وبلاوتوس وإنيوس وإلى حد ما لوكريتيوس ولوكيليوس وآخرين من هم في مستواهم في القدم . إنه بالطبع لا ينسى شيشرون الذي يسبغ عليه قدراً هائلاً من المديح وإن كان يرى في خطبه بعض الكلمات التي ما كان يجب عليه أن يستخدمها (١٢٢) . لكن فرونتو لا يذكر فيرجيليوس ، ولعل ذلك يكشف عن عدم إعجابه به بينما يذكر هوراتيوس عدة مرات ويصفه بأنه شاعر يستحق الذكر . من الواضح أن فرونتو لم يكن معجباً بأسلوب الامبراطور أوغسطس بينما كان عكس ذلك بالنسبة ليوليوس قيصر . كما أنه لم يكن رحيماً بسنيكا ولا بلاتينية العصر الفضي . إنه يصف سنيكا بأنه مثل شخص يلقي بحبات الزيتون إلى أعلى ثم يلتقطها بفمه بدلاً من أن يأكلها بأسلوب مهذب (١٢٣) .

بالرغم من كل ما فعله فرونتو فإنه لم يستطع أن يملأ الفجوة بين لغة الأدب واللغة المستخدمة في الحياة العامة ، بل بالعكس فإن التأكيد على المعرفة المكتبية قد زاد الهوة اتساعاً . بالرغم من ذلك فإن فرونتو لم يفشل كدارس وناقد ، فلقد ظلت شهرته باقية أثناء القرنين أو الثلاثة قرون التالية وغالباً ما يعتبر في المرتبة الثانية بعد شيشرون مباشرة . إن كلا من دعوة كوينتيليانوس إلى الكلاسيكية الاغريقية ودعوة فرونتو إلى الكلاسيكية الرومانية لم تستطع أن توقف مد التدهور في الأدب الروماني حتى أصبح شيئاً فشيئاً أبعد ما يكون عن الحيوية الحقيقية للغة .

ديو خروستوموس :

ناقد إغريقي آخر عاصر بلوتارخوس وساهم بأرائه في مجال النقد ، إنه ديوخروستوموس Dio Chrysostomos (- ذو الفم الذهبي) . سوفسطائي متجول نرح إلى روما أولاً في عهد فسبسيانوس ثم بعد ذلك أثناء عهد كل من نيرفا وترايانوس . كتب مجموعة من المقالات أو المحاضرات يبلغ عددها الثمانين ، تتناول كلها بدرجات متفاوتة الثقافة الاغريقية . كان في بادئ الأمر متعاطفاً مع الحركة السوفسطائية الحديثة معتقداً أن الفصاحة هي دراسة كافية في حد ذاتها . لكنه أصبح بعد ذلك مقتنعاً بخطورة تلك الحركة فتحول عنها وأصبح

(١٢٢) Atkins, Op. Cit., Vol. II, p. 343.

(١٢٣) Grube, Op. Cit., pp. 319 - 324.

مذ ذلك الحين فيلسوفاً أخلاقياً يهدف إلى تعريف مستمعيه بأقيم مافى الفكر الفلسفى الاغريقى . كتب بعض أعماله النقدية أثناء سنوات عمره الأولى مثل الخطبة الحادية عشرة بعنوان حديث عن طروادة حيث يحاول أن يثبت أن طروادة لم تسقط بالرغم من القصة التى يرويها هوميروس ، من الصعب أن ننظر إلى مثل هذه المقالات بعين الجدية . كما كتب أيضاً المقال الثامن عشر بعنوان حديث عن الفصاحة حيث يوجه بعض النصائح إلى أحد الشبان عن نفس الموضوع الذى يشير إليه العنوان . من بين أعماله النقدية الأخرى مقال بعنوان حديث عن فضل هوميروس على سقراط وهو المقال الخامس والخمسون ، ومقال حديث عن الأولومبوس وهو المقال الثانى عشر ، ومقال بعنوان مقارنة بين روايات أيسخولوس وسوفوكليس ويوربيديس عن فيلوكتيتيس وهو المقال الثانى والخمسون . ولعل المقالين الأخيرتين هما اللتان تمثلان أفضل الأعمال النقدية التى كتبها ديوخروسوستوموس (١٣٤).

لم يكن ديوخروسوستوموس سوفسطائياً بمعنى الكلمة الذى كان سائداً أثناء القرن الخامس قبل الميلاد . لكنه عاش فى عصر يختلف تماماً عن عصر سوفسطائية القرن الخامس قبل الميلاد الاغريقى . لقد شاهد القرن الثانى الميلادى تطور حركة سوفسطائية يمكن تسميتها مجازاً بالحركة السوفسطائية الثانية والتى يمكن وصفها بأنها فترة انتصار الخطابة الاستعراضية فى الجزء الاغريقى من الامبراطورية الرومانية وخاصة فى إقليم آسيا الصغرى . كانت الخطابة الاستعراضية تخصص السوفسطائيين القدامى أثناء القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد . لم تمت أبداً لكنها ظلت مختلفة تتسلل هنا وهناك . قاست المناطق الشرقية للبحر الأبيض المتوسط ومناطق آسيا الصغرى من أهوال حروب الاسكندر الأكبر وخلفائه ومن غزوات الحروب الرومانية ومن جور القناصلة الرومان أثناء السنوات الأخيرة من عصر الجمهورية ومن الحروب الأهلية الرومانية . بعد ذلك حقق حكم الامبراطور أوغسطس السلام والاستقرار والعدل ، أثناء حكم الأباطرة الفلافيين أصبح الاقليم الآسيوى يتمتع بالثراء . أصبحت مدنه الكبيرة إفسوس وبرجاموم وأزمير وأنطاكيا وغيرها مراكز للتجارة والثقافة . فى ذلك الوقت بدأ إحياء الخطابة الاستعراضية التى سادت الآداب الاغريقية مائة وخمسين عاماً التالية . كان الخطباء يلقون خطبهم الاستعراضية أثناء المباريات الرياضية

والأعياد القومية في العصور القديمة . ثم استمرت هذه العادة بعد ذلك على نطاق أوسع حيث تعددت المباريات الرياضية والأعياد القومية بفضل ازدياد الثراء والغنى . كان لكل مدينة احتفالاتها الرياضية وأعيادها القومية ، كما كان لها أيضا قاعات احتفالات حيث كان السوفسطائيون المشهورون الزائرون يلقون خطبهم وأحاديثهم . كان يحدث ذلك أثناء بعض الاحتفالات الرسمية مثل زيارة شخصية رسمية رومانية هامة أو زيارة الامبراطور نفسه ، وكان المتحدث بالطبع يمدح مدينة الزائر نفسه ومدينة روما . لكن أغلب هذه الأحاديث كانت من النوع الذي يطلق عليه الرومان لفظ Suasoria والذي كان يعنى في المدارس حديثاً عن شخصية إغريقية تاريخية مثل ثيمستوكليس أو بريكليس أو ديموستينيس أثناء تعرضها لموقف من المواقف الصعبة . كان كثير من السوفسطائيين يتباهون بأنهم قادرين على الحديث بشكل تلقائي ، وكان المستمعون يختارون موضوعاً عفا عليه الزمن . ويطلبون منهم تناوله . في تلك الحال كان السوفسطائي يستجمع أفكاره لبضع لحظات ثم ينطلق في الحديث . إنتشرت هذه العادة بين جماهير غفيرة حتى كان القرن الثاني الميلادي حيث أصبح أى سوفسطائي معروف قادراً على جمع أكبر قدر من المستمعين والحصول على أكبر مبلغ من المال في أى مدينة من مدن آسيا الصغرى (١٣٥).

كان ديوخروسوستوموس (٤٠-١٢٠م) واحداً من هؤلاء السوفسطائيين المتجولين . كان معاصراً لبليديوس وبلوتارخوس . ولد في بلدة بروسا Prusa الواقعة في إقليم بيثينيا . كان يعيش في روما أثناء حكم دوميتيانوس حيث تحالف مع أعداء الامبراطور وكان جزاؤه النفي . كان يبلغ حينذاك الخمسين من العمر عندما ارتد إلى الفلسفة وأصبح واعظاً أخلاقياً متجولاً يتبع المذهب الرواقى . عند موت دوميتيانوس في عام ٩٦م دافع بخطبة عن الامبراطور نيرفا . منذ ذلك الحين استرد خروسوستوموس مكانته وثروته وظل كذلك حتى توفي في عام ١٢٠م تقريباً . تتضمن خطبه الثمانون في مجموعتين الخطب الفلسفية ومجموعة الخطب السوفسطائية . يبدو أن الخطب التي لها علاقة بالأدب يرجع تاريخها إلى سنوات عمره الأولى .

تحتوى الخطبة الحادية عشر على هجوم على هوميروس ، لكن خروسوستوموس يمدح هوميروس في بعض الخطب الأخرى كواحد من الشعراء

العظماء . لذلك فإن من الواضح أنها تقع ضمن الخطب السوفسطائية . هناك ثلاث خطب ذات أهمية من الناحية الأدبية هي الخطبة الثانية عشر التي تحتوي على مقارنة بين النحت والشعر والخطبة الثامنة عشر التي تحتوي على نصائح لصديق عن كيفية الحديث أمام الجمهور والخطبة الثانية والخمسون التي تحتوي على مقارنة بين قصة فيلوكتيتيس عند كل من الشعراء التراجيدين الاغريق الثلاثة أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس (١٣٦).

ألقى خروستوموس الخطبة الثانية عشر في أولومبيا عام ٩٧م أثناء عودته من المنفى . يناقش في هذه الخطبة مفهوم الانسان عن الآلهة . يشرح الفرق بين الفكرة الفطرية عند عامة البشر عن الإله والمفاهيم المكتسبة التي تكملها . تأتي الأخيرة نتيجة لتأثير الشعراء والفنانين التشكيليين وأيضاً بحكم القوانين . ثم يضرب مثلاً بتمثال زيوس الذي أبدعه المثل فيدياس . إن تمثال فيدياس لا يصور مباشرة الأشياء غير المحسوسة مثل العقل والمشاعر ، لكنه يرمز إليها بالهيئة البشرية طالما أن الانسان يتميز في الطبيعة بجماله ووقاره وبهائه وعبقريته . إن تصوير الآلهة في هيئة ناسوتية تقليد منذ عهد هوميروس . ثم يستطرد ديوخروستوموس فيقارن بين فن هوميروس وفن فيدياس أي بين الشعر والنحت . إن الشاعر يستطيع بالكلمات أن يصور كل شيء : الشاعر والأحاسيس والجمال والعبقرية وغيرها من الصفات المعنوية ، لكن النحات ليس لديه الحرية بل عليه أن يعبر بواسطة مواد صلبة عن لحظة واحدة ، موقف واحد ، جزء واحد من أجزاء الموضوع . ثم يستطرد فيقارن بين أدوات كل من الشاعر والنحات ، فيناقش الكلمات والتشبيهات والمحسنات اللفظية وغيرها في الشعر ، ثم يناقش متطلبات الفنان التشكيلي وأدواته .

تناقش الخطبة الثامنة عشر التدريب على الكلام أمام الملأ وتعطى قائمة بالموضوعات التي يجب قراءتها . إن النصيحة التي يسديها ديوخروستوموس في هذه الخطبة تختلف عما جاء عند معلمي الخطابة الآخرين مثل شيشرون أو كوينتيليانوس أو ديونوسيوس هاليكارناسيوس . إذ أنه يسديها إلى شاب ناضج لديه قدر من المعرفة لكن فاته قطار التعليم في الصغر . إنه ينصح بقراءة أعمال ميناندرس ويوريبيديس وهوميروس (١٣٧). إن من يريد أن يكون خطيباً عليه

Ibid., pp. 327 sqq. (١٣٦)

Atkins, Op. Cit., pp. 328 sqq. (١٣٧)

بدراسة التاريخ ، لذلك فإنه ينصح بقراءة أعمال هيرودوتوس وثوكوديديس وثيريومبيوس ، لكنه لا ينصح بقراءة يوفوروس Euphorus . ثم عليه أيضا قراءة أعمال الخطباء مثل ديموستنيس سيد فته وليسياس أنموذج للإيجاز كما عليه أيضا أن يقرأ كلا من هيبيريديس Hyperides وأيسخينيس Aeschines لأنهما رمز للبساطة وسهولة الفهم . أما فيما يتعلق بالفلاسفة فعليه أن يقرأ أعمال الفلاسفة السقراطيين فهي مثل : الملح إذا افتقده الطعام أصبح بلا طعم ولا مذاق ، . قد يكون بعضهم صعب الفهم مثل أفلاطون ، لكن أفضلهم كسينوفون الذي يتعلم منه الخطيب كل أنواع الحديث أمام الملأ . أفكاره واضحة وبسيطة ، أسلوبه ناعم ساحر مؤثر يعبر دائما بصدق عن كل ما يدور في الحياة . وأخيرا ينصح خرسوستوموس طالب التدريب على الخطابة أن يملأ ولا يكتب حتى يتدرب على أن يكون مستعدا دائما ، وأن يتحاشى التدريبات المدرسية ويحاول أن يحفظ بعض الفقرات الجيدة وخاصة من أعمال كسينوفون . من الملاحظ أن قائمة القراءات تحتوى على الكتاب الذين لا تتصف أعمالهم بالصعوبة أو الغموض .

تتناول الخطبة الثانية والخمسون مقارنة بين التراجيديات الثلاث التي نظمها كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس والتي تتناول موضوعاً واحداً وهو قصة فيلوكتيتيس (١٣٨) . إن هذه الخطبة ذات أهمية بالغة في مجال الأدب إذ أنها تحتوى على عدة تفاصيل هامة عن كيفية معالجة الشعراء الثلاثة لموضوع تراجيدياتهم وخاصة أن تراجيديتي أيسخولوس ويوريبيديس لم تصلانا بينما وصلت إلينا تراجيديا سوفوكليس فقط . كما تحتوى أيضا على بعض الملاحظات النقدية الهامة وخاصة عن البناء الدرامي . يرى خرسوستوموس أن يوريبيديس كان أكثر حرصاً من أيسخولوس في تحاشي المتناقضات . عند كليهما يتكون الكورس من نساء من جزيرة لمبوس . يعبر الكورس عند يوريبيديس عن أسفه لأنه لم يتعرف على فيلوكتيتيس أثناء العشر سنوات الماضية ، لكنه يقدم أحد سكان جزيرة لمبوس الذي زاره من قبل . يجعل يوريبيديس أوديسيوس يظهر مثكراً حتى لا يتعرف عليه فيلوكتيتيس . لكن أيسخولوس يتجاهل ببساطة كل هذه التفاصيل . يفضل ديوخرسوستوموس معالجة أيسخولوس على معالجة يوريبيديس ، لأن التراجيديا في رأيه يجب أن تترك شيئا ليفكر فيه المشاهد ، ويرى أن يوريبيديس لم يكسب شيئا بحرصه على توضيح كل هذه التفاصيل . لكن

خروسوستوموس ينهى المقارنة بالتأكيد على أن كلا منهما كان رائعاً بطريقته . أما سوفوكليس فهو - في رأى خروسوستوموس - يقف في الوسط بين الاثنين . ليس لديه أصالة أيسخولوس ولا إيجاز ومهارة وواقعية يوريبيديس ، لكن أشعاره تتصف بالوقار والنبيل وجمال الأسلوب وروعة العنصر التراجيدي . إن معالجته للموضوع رائعة ومؤثرة .

هذه الخطب الثلاث هي التي تحتوى على ملاحظات نقدية في أعمال ديوخروسوستوموس . أما أعماله الأخرى التي كتبها بعد ذلك فإنها ذات طبيعة فلسفية . قد تحتوى تلك المجموعة على بعض الإشارات والتعليقات النقدية لكنها غير ذات قيمة ملحوظة . في الخطبة الحادية والعشرين - على سبيل المثال - يتفق خروسوستوموس مع كل من مارتيناليس وجوفيناليس في أن التراجيديا - والأدب بوجه عام - يجدر بها أن تتخذ من الواقع المعاصر أنموذجاً لها لا أن تظل تعالج موضوعات عفى عليها الزمن .

بموت ديوخروسوستوموس في عام ١٢٠م وصلت الحركة السوفسطائية الثانية إلى أقصى مراحل ازدهارها في أغلب مدن آسيا الصغرى . كان خروسوستوموس آخر النقاد الذين يرتبطون بالقرن الأول الميلادي . ظهرت في القرون التالية مقالات لكتاب كثيرين مثل أولوس جيلليوس وماكروبيوس Macrobius وأعمال متعددة للمعلقين والشرح وآراء كثيرة حول التعليم وإشارات أدبية متباينة ومناقشات لغوية وقواميس وموضوعات أخرى ، لكن أقل القليل من كل ذلك يمكن الاعتراف به كعمل قيم في مجال النقد الأدبي إذا ما استثنينا مقال لونجينوس عن الأسلوب (١٢٩) . وبعض الإشارات العابرة التي ظهرت في أعمال بعض الكتاب أثناء القرون التالية لعصر خروسوستوموس مثل لوكيانوس وفيلوستراتوس وهرموجينيس وأريستيديس وهيروديس أتيكوس .

لوكيانوس :

عاصر لوكيانوس Lucianus (١٢٥ - ١٩٢م) أريستيديس لكنه يختلف عنه في الطابع . إنه يشبه ديوخروسوستوموس في أنه ارتد عن السوفسطائية في منتصف حياته ، لكنه لم يتجه نحو الفلسفة مثل خروسوستوموس بل اتجه نحو الهجاء (١٤٠) . ابتكر لوكيانوس نوعاً جديداً من الهجاء يعرف بالهجاء الحوارى . إنه كاتب أكثر

(١٢٩) أنظر ص ٢٥٩ أدناه .

(١٤٠) Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 337 sqq.

حيوية وأصالة وأوسع خيالاً من أي كاتب آخر من زملائه السوفسطائيين خفيف الظل ، ساخر سريع النكتة متنوع الهجاء . تارة يكون محبوباً مثل هوراتيوس وتارة أخرى غير مبالي مثل بترونيوس ، وتارة يكون لاذعاً بعيداً عن الوقار مثل جوفيناليس وتارة أخرى شرساً في هجومه ضد الشخصيات المغرورة المناققة التي تتظاهر بالتمدين لكنها تؤمن بالخزعبلات . إنحدر لوكيانوس من مدينة ساموساتا Samosata في سوريا من أسرة متواضعة . أرادت له أسرته أن يعمل مع خاله في مهنة قطع الأحجار لكنه لم ينجح في ذلك . كان يحلم بالتعليم ويهفو إلى التعلم ويتمنى أن تحمله أحلامه فوق أجلحتها شرقاً وغرباً لكي يحقق الشهرة والمجد . أصبح فيما بعد سوفسطائياً شهيراً ، لكننا لا نعرف كيف تعلم وكيف تلقى دروسه وكيف وصل إلى ما وصل إليه من شهرة ومكانة سامية . تحدث عن أحلامه في حوار : الحلم ، ثم أشار تلميحاً إلى رذته عن السوفسطائية في حوار : الاتهام المزدوج . هبطت العدالة من السماء لمحاكمة بعض الحالات الصارخة في أثينا وبعد الفصل في بعض المشاهدات الفلسفية توجه الاتهام بالخطابة إلى : السورى ، تدينه بجريمة ترك الفلسفة . لقد صاحبتة الفلسفة عندما كان أجنبياً شاباً وارتحلت معه إلى كل أنحاء العالم وكانت سبباً في شهرته . ثم هجرها إلى الحوار . إنه لم يعد يلقي خطاباً طويلة بصوت جهورى لكنه ينطق بجمل قصيرة ولا يفوز بالاعجاب أو التشجيع ولكن بمجرد ابتسامه . هذا هو الاتهام الموجه إلى السورى (والسورى هنا إشارة إلى لوكيانوس نفسه) . عندئذ يدافع السورى عن نفسه . إنه لا ينكر أنه مدين للخطابة ، لكن السبب الذي تركها من أجله هو أن الخطابة نفسها قد أنهارت وأصبحت في حالة سيئه من التدهور . لم تعد متواضعة أو معتدلة في مشيتها كما كانت في عهد ديموستينيس ، إنها الآن تصبغ وجهها بالأصباغ الملونة وتلبس الثياب الزاهية وتصفف شعرها مثل العاهرات ومنزلها مليء دائماً بعشاقها المغمورين الذين لا يعرفون ضبط النفس . إنه كرجل قد تخطى الأربعين من عمره كان من الأفضل أن يترك ساحات القضاء وتوجيه الاتهام للطفاه ومديح الأمراء وأن يهنا بالراحة والطمأنينة مع الحوار في الأكاديمية واللوكيوم . لقد صدر الحكم ببراءة السورى من هذه التهمة ، لكنه يواجه اتهاماً آخر من الحوار نفسه الذي يعلن أن السورى قد أساء إليه وأخطأ في حقه إذ أنه لم يحترم وقاره بل نزع عن وجهه القناع التراجيدي ووضعه بدلاً منه القناع الكوميدي وأرغمه على مصاحبة النكتة والهجاء والسخرية اللاذعة . يدافع السورى عن نفسه فيقول إنه عندما تسلم الحوار فإنه كان يتصف بالكآبه وربما كان محترماً لكنه لم يكن محبوباً أو مقبولاً . إنه

الآن يلمع ويبتسم واكتسب شعبية واكتسب مزايا كثيرة نتيجة مصاحبته للكوميديا . إن الحوار مغرم بالمشاكل الفلسفية الصعبة والتساؤلات حول طبيعة الآلهة أو حول الخطابة لكن ليس لديه أى شكوى أخرى لأن السورى لم يحرمه من طابعه الاغريقى ولم يجعل منه نوعاً غير إغريقى . ويحصل المتهم فى هذه الدعوى أيضاً على البراءة (١٤١) . هكذا يرسم لوكيانوس صورة ساخرة لكنها معبرة عن كيفية تحوله من السوفسطائية إلى الهجاء .

فى حوار الطفيلى يدعى أحد الطفيليين أن الوصول إلى المائدة المليئة بالمأكولات وتناول وجبة مجانية فن حقيقى . ويستند فى ذلك إلى أن لفظ « فن » ، يعنى مجموعة من المفاهيم موظفة لتحقيق هدف معين يكون نافعا بالنسبة لحياة الانسان . ولكى يؤكد الطفيلى صحة وجهة نظره يستخدم بعض العبارات التى استخدمت لعدة قرون مضت لإثبات أن الخطابة فن . إن الطفيلية هى علم الطعام والشراب - هكذا يقول الطفيلى - ومعرفة ما يقال وما يعمل للحصول عليهما وهدفها اللذة . لقد سرق إبيقوروس هدف الطفيلية وجعل اللذة هدف السعادة (١٤٢) .

فى حوار لكسيفانيس Lexiphanes يسخر لوكيانوس من بحث الكتاب القدامى عن كلمات غير عادية واستعمالها بتكلف وعن قصد . يقرأ لكسيفانيس فقرة من أحد كتبه الملىء بمثل هذه الكلمات ، والفقرة تقليد ساخر لفقرة من أعمال أحد الكتاب المعاصرين الذى كان يعتبر نفسه أنموذجاً للأسلوب الأتيكى . وبعد أن يستمع ليكينوس Lycinus إلى محدثه لكسيفانيس ينصحه بأن يقرأ أعمال الكتاب الكلاسيكيين الأغريق وليس ابتكارات السوفسطائيين المحدثين وأن يستخدم الكلمات ليعبر عن الفكرة لا أن يلوى الفكرة ليتيح لنفسه الفرصة لاستخدام بعض الكلمات الغريبة المكتشفة حديثاً . إن هذا الحوار الهجائى يذكرنا بوجود أنواع مختلفة من الأسلوب الأتيكى . كما لا ننسى أيضاً أن لوكيانوس نفسه كان من أتباع الاسلوب الأتيكى .

فى حوار معلم الخطابة يسخر لوكيانوس من التعليم الأجوف المزيف الذى يتبعه السوفسطائيون المغمورون . يقول معلم الخطابة الساخر إن هناك طريقين يؤديان إلى الخطابة . طريق منحدر ضيق حيث يتتبع فيه الدارس آثار أقدام ديموستنيس وأفلاطون ويحتاج إلى سنوات طويلة من الجهد الشاق . والطريق

Bompaire, Lucien Ecrivain, pp. 32 sqq. (١٤١)

Croiset, Essai Sur la vie et les oeuvres de Lucien, pp. 21 sqq. (١٤٢)

الآخر سهل وسريع لا يحتاج فيه الدارس إلى تعليمات أو توجيهات لكن كل ما يحتاج إليه هو أن يكون جاهلاً وأن يتنازل عن شجاعته وخجله وتواضعه . فإذا أراد شخص أن يكون خطيباً فعليه أن يكون ذا صوت جهورى وثياب أنيقة وإلقاء موسيقى وخطوات وسيمة ، لأن الخطابة لا تقبل الشخص إلا إذا كان معتنياً بمظهره . عليه أن يختار خمس عشرة أو عشرين كلمة على الأكثر من الكلمات الأتيكية القديمة من مصدر أو آخر ؛ يتدرب عليها ثم يلثرها بين ثياباى نوع من الحديث - كما يثر التوابل فى الطعام - سواء كانت هذه الكلمات مناسبة للموقف أو غير مناسبة . ثم عليه أن يجمع هذه الكلمات الغريبة التى لم يستعملها الكتاب القدامى إلا نادراً ثم يقذف بكومة منها فى وجه المستمعين فى أى لحظة . إن ذلك سوف يؤكد إعجابهم بثقافته العالية . عليه ألا يقرأ الكتب القديمة مثل كتب إيسوكراتيس المخرف أوديموسثينيس الكليب أو أفلاطون المتجمد . يمكن أن يحصل على كل ما يحتاج إليه من أعمال فئة قليلة من الكتاب المحدثين ومعلمى الخطابة . عليه أن يتحاشى الموضوعات الصعبة بقدر الامكان ، لكن عليه ألا يتوقف مهما كانت الأحوال وعليه ألا يهتم بالبناء الأدبى . عليه أن يستشهد بصور من أماكن نائية مثل ماراثون واكسركسيس وليونيداس جنباً إلى جنب مع بعض التعبيرات الأتيكية الخاصة بالتحدث . عليه أن يغنى عباراته ، وأن يتراقص بشفتيه وأن يتنمر بمستمعيه الذين لا يصفقون . عليه أن يبدأ دائماً بالحروب الطروادية أو بالطوفان . عليه ألا يكتب شيئاً مسبقاً ، عليه أن يرتجل ، وأن يكون دائماً واثقاً فى وجود مجموعة من أصدقائه المستعدين لتغطية أى لحظة تردد بالنصفيق . عليه أن يتحدث فى زهو وخيلاء وأن يسخر من الآخرين ، وأن يصل متأخراً عن الموعد المحدد إذا كان سوف يستمع الى محاضرة لمحدث آخر . إذا فعل كل ذلك فإنه سوف يلقي نجاحاً باهراً . عليه أن يتمادى فى ممارسة الرذائل فى حياته الخاصة . من المؤكد أن لوكيانوس كان يقصد بشخصية لكسيفانيس معلماً معيهاً من معلمى الخطابة وأن قراءه سوف يتعرفون عليه بسهولة . إنه تصوير كاريكاتيرى شرس يكشف عن شراسة لوكيانوس وسخريته اللاذعة .

أهم عمل نقدى للوكيانوس هو حوار كيف تكتب التاريخ والذى يتصف بالجدية أكثر من أعماله الأخرى (١٤٢) . ربما دفعة إلى كتابة هذا الحوار ظهور بعض الأعمال التى تتناول الحرب الأرمينية فى عام ١٦٥ م بعد وقوعها مباشرة .

يتناول الجزء الأول من الحوار الأخطاء التي وقع فيها المؤرخون بينما يتناول الجزء الثاني الخصائص الضرورية لكتابة التاريخ الجيد . يرى لوكيانوس أن الخطأ الفاحش الذي يقع فيه المؤرخون هو الخلط بين التاريخ والمديح . إنهم لا يدركون أن أول واجبات المؤرخ قول الصدق . غير مسموح له أن يترك لخياله العنان كما يفعل الشاعر ، فإن فعل ذلك فإنه يكتب شعراً منثوراً وليس تاريخاً . لا مانع من المديح لكن لا بد أن يكون مديحاً معتدلاً وفي لحظة مناسبة . إن المؤرخين المعاصرين يضعون نصب أعينهم هدفين : أن يقدموا المتعة والنفع للقراء لكن يجب أن يكون النفع هو الهدف الأول والأخير وأن يكون مرتبطاً بالصدق . أما المتعة فلا يجب أن تأتي سوى في صورة عابرة ، فإذا كانت هي الهدف الرئيسي فإنها تأتي على الحقيقة . النفاق لا يخدم أحداً حتى صاحبه ، وسب الأعداء ليس نفاقاً للمنتصر . إن بعض المؤرخين يقلد ثوكوديديس والبعض الآخر يقلد شعراء التراجيديا ، والبعض الآخر ليس له أسلوب محدد على الإطلاق ، إنهم يجمعون مادة تاريخية ولا يكتبون تاريخاً ، بل يكتبون مقدمات باردة غير مناسبة تتبعها أوصاف مملة . إنهم يكتبون مجلداً كاملاً في وصف درع القائد أو كيف أفزع بروبوس Probus العدو بصيحة واحدة . يختارون كلمات غاية في الشاعرية يتبعها كلمات دارجة ، أو يكتبون مقدمات رائعة يتبعها حوار مائع . ليس لديهم نغمة متوافقة . معلوماتهم الجغرافية خاطئة . وكذلك روايتهم للأحداث . ليس لخيالهم حدود . يؤكدون أنهم شاهدوا أحداثاً لم يشاهدوها فعلاً ويتوقعون حدوث أحداث لم تحدث في الواقع .

في الجزء الثاني من حوار كيف تكتب التاريخ يقدم لوكيانوس نصائح لمن يريد أن يكتب التاريخ . شرطان أساسيان من الواجب توافرها في المؤرخ : أن يفهم الشئون العامة وأن يكون قادراً على الكتابة . الشرط الأول موهبة طبيعية ، أما الثاني فيأتي نتيجة المران والتدريب والعمل الشاق والرغبة في تقليد الكتاب القدامى . بالإضافة إلى ذلك لا بد أن تكون لديه خبرة بالشئون العسكرية ، وأن يكون عقله حراً ، فلا ترغيب ولا ترهيب يمكن أن يمنعه عن قول الصدق ، فإنه قبل كل شيء وبعد كل شيء ليس سبباً في وقوع الكوارث التي يرويها . أما فيما يتعلق بالأسلوب فعلى المؤرخ أن يبدأ بهدوء . يجب ألا تكون مفرداته تاذرة أو دارجة بل مفردات من ذلك النوع الذي يستطيع أن يفهمه الجميع والذي يمدحه المثقفون . يجب أن يكون هدف المؤرخ تصوير الأحداث بوضوح وطلاقة مستخدماً محسنات بديعية لا تتبعث على الملل ولا ترهق الفهم . قد تتحلى أفكاره

بالشاعرية عند وصفه للأحداث الهامة العظيمة وتتصف لغته بالجمال والنبيل دون أن تلو عن أرض الواقع . عليه أن يرتب مادته بحرص وأن يقوم مارآه بنفسه أو يتبع التقارير الموثوق بها . وبعد ما يجمع كل مادته عليه أن يكتب أولاً تقريراً واضحاً بسيطاً ، ثم يضيف إليه بعد ذلك بعض لمسات الجمال في اللغة والإيقاع . يجب على المؤرخ أن ينظر إلى كل من الطرفين في حيادية تامة . يجب أن يعكس تاريخه صورة ما حدث فعلاً كما لو كان أمام مرآة صافية . يجب أن يكون الهدف من المقدمة لفت انتباه القارئ وأن يجعل الأحداث أكثر سهولة في الفهم عن طريق مناقشة قصيرة للموضوع ، وأن يكون الانتقال إلى الرواية انتقالاً ناعماً غير محسوس . يجب أن تتلاحق الأحداث واحداً بعد الأخرى في سرعة ملحوظة مع التأكيد على الأحداث الأهم . يجب أن تكون أحاديث الشخصيات التاريخية واضحة ومناسبة للشخصية والموقف على السواء . من الممكن رواية قصة أسطورية أو خرافية لكن يجب عدم التأكيد على ضرورة تصديقها .

إن أهم ما فعله لوكيانوس هو أنه ميز بوضوح بين التاريخ والخطابة ، بينما اعتبرهما كل من شيشرون وديونوسيوس هاليكارناسيوس نوعاً واحداً من أنواع الخطابة الاستعراضية . لكن لوكيانوس يضعها كنوع مستقل له خصائصه وقوانينه وقواعده ومتطلباته . لقد أكد بولوبيوس على ضرورة الالتزام بالصدق كشرط أساسي للمورخ ، وأكد شيشرون أيضاً ذلك ، لكن ديونوسيوس هاليكارناسيوس يتردد في ذلك ويربطه بالأخلاق الوطنية وهو ما رفضه لوكيانوس .

أريستيديس :

عاصر أريستيديس لوكيانوس . ولد أوليوس أريستيديس Aulus Aristidis في ميسيا Mysia عام ١١٧ م ، لكنه انتقل بعد مولده إلى أزمير حيث استقر هناك (١٤٤) . اعتاد الترحال والانتقال من مكان إلى مكان شأنه في ذلك شأن جماعة السوفسطائيين . زار روما أثناء حياته عدة مرات . كتب عدداً ضخماً من الخطب وصلنا منها إحدى وخمسون خطبة كاملة بينما وصلتنا اثنتان غير كاملتين . تتناول ست خطب من خطبه (١٤٥) مرضه المزمن الذي أصيب به وكيف شفى منه بمعجزة إلهية مقدسة ، كما تتناول أيضاً بعض الأعمال الخارقة المدهشة . حازت هذه الخطب على اهتمام دارسي الطب الديني والمؤمنين بالخزعبلات أثناء القرن

Grube, Op. Cit., p. 333.(١٤٤)

Aristidis, Orat., 47 - 52.(١٤٥)

الثاني الميلادي ، مما منح أريستيديس شهرة واسعة كأشهر مريض في التاريخ القديم . تتناول خطبه الأخرى موضوعات متنوعة مثل خطبته عن روما وبعض خطب المديح وغيرها . بالإضافة إلى ذلك فهناك بعض خطب كتبها دفاعاً عن ميلتياديس وثمستوكليس وكيمون وبريكليس وغيرهم . كما أن هناك بعض الخطب التي تدور حول فن الخطابة . كتب أريستيديس خطبة في اللهجة الأتيكية لكنه لم يكن منظماً في أفكاره . كانت الخطابة بالنسبة إليه عملاً أخلاقياً . لكن ليس في هذه الخطب ما يستحق أن يستوقف دارس النقد الأدبي إذ لم يكن أريستيديس مفكراً أصيلاً كما لم يكن قادراً على ترتيب مادته وعرضها بأسلوب مقنع .

هيروديس أتيكوس :

يرتبط اسم هيروديس أتيكوس Herodes Atticus (١٠٠ - ١٧٥ م) بالأسلوب الأتيكي الخالص . كان هيروديس يشغل منصب قنصل في عام ١٤٣ م ، وكان أغنى أغنياء القرن الثاني الميلادي وأشهر المشهورين في عصره . كان صاحب مدرسة لتعليم الخطابة في أثينا . كان يعلم تلاميذه في هذه المدرسة الاغريقية الأتيكية والتي كانت تعرف حينذاك بالاغريقية القديمة التي حاول هيروديس أتيكوس إحياءها كلفة أدبية . لقد أدى ذلك إلى ازدياد الانفصال بين اللغة الأدبية ولغة العامة . تعلم تلاميذ هيروديس أتيكوس اللغة الاغريقية القديمة والآداب الكلاسيكية الاغريقية والتعليم الفلسفي الذي لم يكن سائداً في ذلك العصر . كان هيروديس أتيكوس متحدثاً بارعاً وكان يستمع إليه جمهور كبير من المستمعين . كان قادراً على أن ينوع أسلوبه في الكلام وكان كريماً في مدحه لمعاصريه . ولقد تتلمذ على يديه أغلب سوفسطائيي العصر الذي جاء بعده (١٤٦) .

هرموجينيس :

هرموجينيس Hermogenes المعاصر الأصغر لأريستيديس من تارسوس Tarsus . كان معجزة في طفولته . فقد انتقل الامبراطور ماركوس أوريليوس في رحلة خاصة لكي يستمع إلى إحدى خطبه وهو لم يكن قد جاوز الخمس عشرة سنة من عمره ، وأعجب الامبراطور بمقدرته الفائقة على الارتجال . لكن موهبته تضاعفت عندما تقدم به السن ، ولم يعرف أحد سبب لذلك . كتب هرموجينيس مجموعة من الكتب الدراسية في الخطابة وصلنا أغلبها كاملاً . سرعان ما انتشرت

هذه الكتب واستخدمت في دراسة الخطابة أثناء القرون التالية ، بل إنها لاقت إعجاباً فيما بعد عند بعض معلمى الخطابة في العصر البيزنطى . كان الهدف من كتب هرموجينيس هو تعليم التلاميذ كيف يكتبون بأتيكية القرن الرابع قبل الميلاد ويتخذون من ديموستينيس وأفلاطون نماذج لهم . بالرغم من أن هرموجينيس لم يكن أصيلاً في أفكاره إلا أن كتبه تعطى فكرة واضحة عن بعض نظم التعليم أثناء القرن الثانى الميلادى والحماس الذى كان يسيطر على مجموعة السوفسطائيين الثانية من أجل إحياء اللهجة الأتيكية والأسلوب الأتيكى (١٤٧).

فيلوستراتوس :

لا يرجع فضل فيلوستراتوس في مجال النقد الأدبي بقدر ما يرجع إلى تعريف دارسى النقد ببعض شخصيات جماعة السوفسطائيين . فقد ترك لنا فيلوستراتوس كتاباً بعنوان حياة السوفسطائيين يرجع تاريخه إلى عام ٢٣٠ م . إنه يسجل في ذلك الكتاب سير أكثر من خمسين شخصية سوفسطائية عاشت في الفترة من أواخر القرن الأول الميلادى حتى أوائل القرن الثالث (١٤٨) . لم يكن لدى فيلوستراتوس حس نقدى ، كما أن ملاحظاته النقدية ليست ذات قيمة تذكر . لكنه يعطينا صورة رائعة لمكانة عظماء السوفسطائيين في ذلك العصر وثروتهم وانجازاتهم وخدماتهم وأخطائهم . لقد أصبح لقب سوفسطائى في ذلك العصر لفظ تكريم وتعظيم مما دعى بعض شباب أفضل الأسر الانتماء إلى سوفسطائى أو معلم خطابة ليصبحوا سوفسطائيين وليتجولوا في كل أنحاء الامبراطورية لإلقاء محاضراتهم . كانت المدن تختار من بين السوفسطائيين من يمثلهم أمام المجالس الرسمية في الامبراطورية أو أمام الامبراطور نفسه . كان الامبراطور يعينهم في مناصب السكرتارية والقناصل وحكام الأقاليم وأغدق عليهم الهدايا والمنح ، بل إنه كان أحياناً يتحمل في صبر سخافات بعض هؤلاء ، صغار الأغارقة Graeculli ، مثلما عثف هيروديس أتيكوس ذات مرة الامبراطور ماركوس أوريليوس أثناء إحدى الجلسات الرسمية . بل إن بعض هؤلاء السوفسطائيين قد احتل مناصب عليا في روما وأثينا وغيرها من المدن الكبرى في الامبراطورية .

لا يقدم فيلوستراتوس معلومات كافية عن أسلوب هؤلاء السوفسطائيين لكن من الواضح أن الأسلوب الأتيكى كان من أهم الأساليب المتبعة حينذاك . كان يعنى ذلك بالنسبة للاغريق الكتابة والخطابة في الأسلوب الأتيكى الكلاسيكى .

لونجينيوس :

وتستمر مسيرة النقد الأدبي حتى تصل إلى ناقد أصاب كل دارسى النقد الأدبي وتاريخه بالحيرة وأثار مناقشات حامية حول هويته وحياته وعصره (١٤٨). إنه صاحب المقال النقدي الشهير بعنوان عن الأسلوب *περὶ τῆς ὑψους*، إن هذا المقال النقدي مجهول المؤلف والتاريخ ، عنوانه مضلل وكذلك شعبيته التي ذاعت وانتشرت خلال القرون من السادس عشر إلى الثامن عشر واختفت في أثناء القرن التاسع عشر ، ثم لم تستعد مجدها في القرن العشرين . ومع ذلك يعتبر المقال من ألمع الوثائق النقدية وأكثرها تألقاً حتى في الصورة المشوهة التي وصلنا عليها وحتى بعد أن أطاح الزمن بحوالى ثلث النص ولم يبق لنا منه سوى ثلثيه . لدينا بضع مخطوطات لهذا المقال أقدمها يرجع تاريخه إلى القرن العاشر الميلادي . تنسب هذه المخطوطة المقال إلى ديونوسيوس لونجينيوس *Dionysius Longinus* الذي يعتقد أنه كان لونجينيوس الوحيد الذي نعرفه وهو المعلم العظيم والدارس الشهير الذي عاش في القرن الثالث الميلادي والذي كان يطلق عليه معاصروه لقب « مكتبة تسير على قدمين » . كان لونجينيوس صديقاً لبورفوريوس *Porphyrius* تلميذ أفلوطين ومؤيداً قوياً للكتاب الاغريق الكلاسيكيين وكان يتمتع بشهرة واسعة كدارس بين أبناء عصره . كان لآرائه في مجال الأدب وزن وقيمة ، كان لونجينيوس يعمل أيضاً مستشاراً لزنوبيا ملكة بالميرا في آسيا الصغرى ، اشترك معها في مؤامرة ضد روما ، فأصدر الامبراطور أوريليوس حكماً بإعدامه في عام ٢٧٣ م (١٤٩) . من المحتمل أن اسمه الأول كاسيوس *Cassius* . هذا ما اعتقده أغلب الدارسين في القرنين السادس والسابع عشر الميلاديين . لكن لم يفتن أحد منهم إلى تناقض تلك المعلومات وتضارب بعض تفاصيلها مع البعض الآخر . لم يكن من عادة الاغريق تسمية أولادهم بأسماء رومانية ، وبالتالي فليس من المعقول أن الاسم الأول للونجينيوس الاغريقي هو كاسيوس . في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي اكتشف البعض أن أقدم مخطوط يذكر اسم المؤلف على أنه ديونوسيوس أو لونجينيوس وأن هناك مخطوطاً أو مخطوطتين آخريين يذكران اسم المؤلف بنفس الطريقة . كما أن هناك مخطوطاً آخر يذكر أن المؤلف مجهول . لذلك نشأ اعتقاد بأن الناسخ البيزنطي لم يكن واثقاً إن كان المؤلف هو ديونوسيوس أو لونجينيوس .

Wright, Philostratus And Eunapius, pp. 5 sqq. (١٤٨)

Russell, Longinus On The Sublime, pp. xxii sqq. (١٤٩)

هكذا يتضح أن من الصعب تحديد اسم لمؤلف مخطوط عن الأسلوب ، لكننا سوف نسلم بأن اسم مؤلفه هو لونجينوس كى يصبح من السهل الإشارة إليه عند مناقشة ماجاء فى المقال الذى يحتويه المخطوط .

من ناحية تاريخ كتابة المقال اتفقت أغلب الآراء على أنه يعود الى القرن الأول الميلادى ، وهناك من الأدلة ما يبرر ذلك . أولاً أن هذا المقال قد كتبه مؤلفه للرد على - أو على الأقل بعد قراءة - عمل أدبي من تأليف كايكيلوس الكالكتى Caeciluis Calcate المعاصر لديونوسيوس هاليكارناسيوس . ثانياً أن الفصل الأخير من المقال يتناول تدهور الخطابة وهو الموضوع الذى كان مثار مناقشات عديدة أثناء القرن الأول الميلادى . إن الدليل الثانى قد يبدو مقنعاً إلى حد ما ، لكن ليس هناك سبب يدفعنا إلى الافتراض أن مناقشة موضوع تدهور الخطابة قد توقف عند عام ١٠٠ م فلقد شغل هذا الموضوع كلاً من فرونتو وأوليوس جيلليوس وحتى إذا كان الأمر كذلك فإن تدهور الخطابة فى روما كان موضوعاً هاماً يستحق المناقشة بالنسبة للاغريق . فإذا كان المؤلف دارساً مرموقاً وكان سياسياً مشهوراً اشترك فى مؤامرة كلفته حياته فقد كان من الأجدر به أن يناقش تدهور الخطابة وعلاقته بغياب الحرية . وإذا لم يكن يستطيع أن يناقش ذلك الموضوع تصريحاً كان من الممكن أن يناقشه بأسلوب ساخر كما فعل كثيرون غيره ومنهم تاكيتوس . هذا بالإضافة إلى أن أعمال كايكيلوس كانت موضوعاً للنقد كمادة كلاسيكية . فلقد هاجم بلوتارخوس كايكيلوس فى عام ١٠٠ م تقريباً لجرأته فى تأليف دراسة نقدية مقارنة بين أسلوب كل من ديموستينيس وشيشرون . لذلك ليس من المستبعد أن يكون لونجينوس وصديقه ترنتيانوس Terentianus - الذى يوجه لونجينوس إليه الحديث فى المقال - قد قرأ سوياً أحد أعمال كايكيلوس بعد كتابته بقرن من الزمان أو أكثر (١٥٠) . هذا بالإضافة أيضاً إلى دليل آخر يسوقه من يبرر تاريخ كتابة مقال عن الأسلوب بالقرن الأول الميلادى وهو أن تأثير ثيودوروس من جدارا واضح على مؤلف المقال مما يشير إلى أن لونجينوس ربما كان تلميذاً لثيودوروس . لكن هذا الدليل أيضاً لا يبدو مقنعاً ، إذ أن الدليل يقوم على سوء فهم كل من ثيودوروس ولونجينوس (١٥١) . بعد جدال طويل ومناقشات متعددة يبدو تأريخ مقال عن الأسلوب بالقرن الأول الميلادى احتمال غير مقبول ، وكذلك أيضاً رأى القائل بأن تاريخه يرجع إلى ما قبل ذلك التاريخ . بذلك تكون المناقشة

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 210 sqq. (١٥٠)

Ibid., Vol. II, pp. 218 sqq. (١٥١)

ما زالت مفتوحة بالنسبة لتاريخ كتابة المقال مثلما هي مفتوحة بالنسبة لشخصية المؤلف . لذلك فسوف نرمز إلى المؤلف باسم لونغينوس ونعتبر المقال نفسه ختاماً للأعمال النقدية التي ظهرت عند الاغريق والرومان .

مثلما سببت شخصية المؤلف وتاريخ كتابة المقال حيرة وقلقاً بين الدارسين فكذلك أيضاً فعل موضوع المقال . إن العنوان الاغريقى للمقال هو περὶ ὑψους (١٥٢) . لقد استخدم نقاد آخرون الأسم ὑψος والصفة ὑψηλός وخاصة ديونوسيوس هاليكارناسيوس للإشارة إلى فخامة الأسلوب أو ترتيب الكلمات ، لذلك فقد يبدو للبعض أن المقال يتناول الأسلوب المنمق مقارنة بالأسلوب البسيط . لكن هذه الفكرة قد تبدو بعيدة عن الصواب . إن لونغينوس لا يهتم بأنواع معينة من الأساليب ، وكل أمثلة ليست مصاغة في الأسلوب المنمق . إنه يناقش الكتابة الجيدة بوجه عام (١٥٣) . إن السؤال الذى يحاول الإجابة عنه هو ما هي خصائص الكتابة الجيدة ؛ أو كيف يصل الكتاب إلى قمة الجودة ؛ إنه يفكر في الصياغة الجيدة للفقرة وليس للكتاب الكامل (١٥٤) .

يتحدث لونغينوس عن العبارات البلاغية التى تمنح من يستخدمها من الكتاب الشهرة والخلود فى عالم الأدب (١٥٥) . وبالرغم من أنه يستطرد كثيراً فى مقاله ويخرج من نقطة إلى أخرى إلا أنه يدور حول موضوع واحد وهو الموضوع الذى أراد أن يناقشه وهو الكفاءات والمهارات التى تؤدى إلى الكتابة الجيدة . بعد أن يعطى القارئ تعريف بالمصطلح يتساءل إن كان هناك شيء يسمى فن الكتابة الجيدة . تذكرنا إجابته على هذا التساؤل بما سمعناه من هوراتيوس ومن سبقه من النقاد . يقول لونغينوس إن الكتابة الجيدة موهبة تولد مع الإنسان ، هبة طبيعية لكن لابد من تهذيب هذه الموهبة وتنميتها . هذا بالإضافة إلى الأساليب الأخرى التى يسلكها الكتاب مثل أسلوب المحاكاة والمحسنات البديعية التى يتبعها بعض الكتاب والأدباء حتى يصلوا إلى كتابة جيدة أسلوبياً وأدبياً وموضوعاً . إن الفن شيء ضرورى إذا أحسن الكاتب استخدام القدرة الطبيعية من أجل تحقيق أفضل أنواع التأثير . إن لونغينوس لا يتوقع من أى كاتب أن يحتفظ بمستوى واحد لا يتغير عند

Grube, Notes on The περὶ ὑψους, pp. 335 sqq. (١٥٢)

Russell, Op. Cit., pp. xxx sqq. (١٥٣)

Grube, Op. Cit., pp. 355 - 360. (١٥٤)

Grube, Greek And Roman Critics, pp. 342 sqq. (١٥٥)

ابتكار عمل أدبي أو فني راق . حتى هرميوس الذي يقترب في قدراته إلى قدرات الآلهة أو حتى المفكر أفلاطون فإن لكل منهما هفواته وسقطاته الفنية (١٥٦). كما أن هناك كتابا كثيرين لم يستطيعوا المحافظة على نفس المستوى من الجودة الذي كانوا عليه عندما بدأوا الكتابة . بالرغم من ذلك فإن الكاتب الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة الابتكار أو إبداع في الكتابة فهو أفضل من الكاتب الذي يكتب أفكاراً جيدة في جميع المجالات لكنه لا يستطيع أن يصل إلى مرحلة الكتابة الجيدة . خصص لونجينوس الجزء الرئيسي من المقال لمناقشة خمسة مصادر للكتابة الجيدة (١٥٧). يبدأ هذا الجزء بعد فجوة توجد بعد المقدمة مباشرة وتبلغ في حجمها في المخطوط عشرين صفحة أو ما يقرب من ألف سطر (١٥٨). يبدأ هذا الجزء بالفصل الثامن وحتى الخامس عشر حيث يؤكد لونجينوس أن أهم مصدر هو عظمة الفكرة والقدرة على تشكيل مفاهيم عظيمة . ويتحقق ذلك في النبيل الروحي للشخصية . يضرب لونجينوس هنا أمثلة من أعمال هوميروس ومن سفر التكوين . كما أنه يتحقق أيضا نتيجة للاختيار الصحيح والتنسيق المناسب للظروف المثيرة وغير العادية . وهنا يستشهد بإحدى قصائد الشاعرة الاغريقية سافو حيث يقوم بتحليل القصيدة تحليلاً فنياً واعياً . وبعد تناول بعض الآراء حول الصورة الفنية يتعرض لونجينوس للمصدر الثاني وهو الإحساس العاطفي الجارف . لكنه لا يستمر في مناقشة هذا المصدر مناقشة مفصلة ويعد أن يتناوله فيما بعد في عمل آخر مستقل . يعنى لونجينوس بالمصدر الثالث الاستخدام المؤثر للصور الأسلوبية والخطابية وذلك في الفصول من السادس عشر حتى التاسع والعشرين . يلاحظ لونجينوس أن أفضل استخدام للصورة هو عندما تستخدم الصورة بشكل غير لافت للنظر ، أى أن الكاتب يستخدم صورة أسلوبية أو خطابية بحيث لا تلفت نظر القارئ أو المستمع حتى لا يتغلب اهتمامه بالأسلوب على اهتمامه بالمعنى . أما المصدر الرابع فهو استخدام المفردات الوقورة والعبارات الراقية وهو ما يتحدث عنه لونجينوس في الفصول من الثلاثين وحتى الثامن والثلاثين . يتضمن هذا المصدر أيضا الاستخدام الأمثل للتشبيهات والصور البلاغية الأخرى . أخيراً يتناول لونجينوس في الفصلين التاسع والثلاثين والأربعين التأليف الوقور ، المنمق ،

Dorsch, Classical Literary Criticism, pp. 24 sqq. (١٥٦)

Atkins, Op. Cit., Vol. II, pp. 241 sqq. (١٥٧)

Russell, Op. Cit., pp. x sqq. (١٥٨)

ويعنى بذلك ترتيب الكلمات والألفاظ ترتيباً مؤثراً والتأكيد على الوحدة العضوية للعمل الفنى أو الأدبى .

يلتزم لونجينوس فى هذا المقال بالحيادية التامة ، وهذا ما يمنح مقاله قيمة ملحوظة ويجعل مؤلفه ناقداً بارعاً . إنه يمارس نقده عن طريق الاستشهاد الواضح والتحليل الدقيق ، وغالباً ما يكون تحليلاً تفصيلياً خالياً من المجاملة . إن لونجينوس فى هذا المقال النقدى الهام يناقش الآراء التى وردت عند اليهود والتى كانت سائدة فى عصره ، كما يناقش أيضاً بعض آراء هوميروس وأفلاطون وديموسثينيس . هذا بالإضافة إلى تحليله الرائع لبعض قصائد الشاعرة سافو ومقارناته اللافتة للنظر بين ديموسثينيس وشيشرون وبين ديموسثينيس وهيبيريديس . إن ما يفعله لونجينوس فى هذا المقال يضعه بين صفوف أعظم النقاد فى العصور القديمة .

قائمة المراجع

7

1

قائمة المراجع

أ. المراجع الأجنبية :

Adams (Hazard), *The Interests of Criticism* : An introduction to Literary Criticism, New York 1969.

Arnim (H. von), *Leben und werke des Dion von Prusa*, Berlim 1898.

Atkins (J. W. H.), *Literary Criticism In Antiquity* (A sketch of Its development), 2 vols Methuen 1952.

Augustyniak (C.), *De Tribus et quattuor dicendi generibus quid docuerunt antiqui*, Warsaw 1957.

Balwin (charles S.), *Ancient Rhetoric and Poetic*, New York, 1924.

Bernays (J.), *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin 1880.

Blamires (H.), *A History of Literary Criticism*, Macmillan 1991.

Bompaire (J.), *Lucien écrivain*, Paris 1958.

Bonner (S. F.), *The Literary Treatises of Dionysius Halicarnassus*, Cambridge 1939.

Bosanquet (F.), *History of Aesthetic*, Oxford 1951.

Brink (C.O.), "Callimachus And Aristotle", C. Q. lvi (1946), pp. 11 - 26.

_____, *Horace On the Art of Paetry*, Cambridge 1963.

Brock (M.D.), *Studies in Fronto and His Age*, Combridge, 1911.

Burnet (), *Greek Philosophy*, London 1923.

Butcher (S. H.), *Aristotle's Theory of poetry and Fine Arts*, New York, 1951.

- Bywater (I.), *Aristotle On The Art of Poetry*, Oxford, 1909.
- Cauer (P.), *Grundfragen der Homerkritik.*, Leipzig, 1921.
- Charlton (H. B.), *Carselvetro's Theory of Poetry*, Oxford, 1936 .
- Colson (F. H.), "*The Analogist and Anomalist Controversy*", C. Q. XIII (1919), pp. 24 - 36.
- Cooper (Lane), *An Aristotelian Theory of comedy* with an Adaptation of the Poetics and the Tractatus Coislinianus, New York 1922.
- _____, *The Poetics of Aristotle, Its meaning and Influence*, London, 1923.
- Cramer (J. A.), *Anecdota Graeca Bibliothique Paris*, Oxford, 1839 - 1841.
- Crane (R. S.) editor, *Critics And Criticism* (Ancient and modern), Chicago 1952.
- Croce (B.), *Aesthetic* (translated by Ainslie), Oxford, 1923.
- Croiset (M.), *Essai sur la vie et les ouvres du Lucien* , Paris 1882.
- Croissant (J.), *Aristate et Les Mystères*, Paris 1932.
- D' Alton (J. F.), *Roman Literary Theory and Criticism* New York 1962.
- Daiches (D.), *Critical Approaches To Literature*, Longman New York, 1982.
- De Montmollin (D.), *La Poétique d' Aristote*, Neuchâtel 1951.
- Denniston (J. D.), *Greek Literary Criticism*, London 1924.
- De Romilly (Jaqueline), *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris 1956.
- _____, *Thucydide et l'imperialisme Athenien*, Paris, 1947.
- Dorsch (T.S.), *Classical Literary Criticism* (Aristotle, Horace,

- Longinus, translated with an introduction, Penguin Classics 1965.
- Duckworth (G. E.), *The Nature of Roman Comedy*, Study in Popular Entertainment, Princeton University Press 1952.
- Duff (J. Wright), *A Literary History of Rome*, London 1909.
- Düring (I), *Aristotle in The Ancient Literary Tradition*, Göleborg, 1957.
- Egger (E.), *Essai Sur L'histoire de la critique chez le grecs*, Paris, 1886.
- Ehrenberg (V.), *From Solon to Socrates*, (Greek History and Civilization during the 6th and 5th centuries B.C.), Methuren 1973.
- Else (Gerald F.), *Aristotle's Poetics, The Argument*, Harvard Univeristy Press, 1957.
- Fiske (G.C.) and Grant (Mary L.), *Cicero's De Oratore and Harace's Ars Poetica*, Madison, 1929.
- _____, *Lucilius and Horace*, Winconsin Studies, no.7, 1920.
- Fraenkle (E.), *Horace*, Oxford 1957.
- Golden (Leon), *Aristotle, Poetics*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1968.
- Goold (G.P.), "A Greek professional Circle in Rome ", TAPA, 92 (1961), pp. 168 - 192.
- Grant (W. L.), "Cicero and The Tractatus Coislinianus ", A. J. P. 49 (1948), pp. 80 - 86.
- Greene (W. Chase), "Plato's View of Poetry", Harvard Studies of Classical Philology xxix (1918) pp. 1 - 76.
- _____, "The Spirit of Comedy in Plato", Harvard Studies in Classical Philology, xxxi (1920), pp. 63 - 123.

- Grote (G.), *History of Greece*, Harper & Brothers New York, 1857.
- Grube (G. M, A.), *A Greek Critic' Demetrius On Style*, Toronto 1961.
- _____, "A note on Aristaole's *Definition of Tragedy*, " *Phoenix*, 12 (1958), pp. 26 - 30.
- _____, " *The date of Demetrius On Style*", *Phoenix*, 18 (1964), pp. 294 - 302.
- _____, *The Greek And Roman Critics*, Methuen 1965.
- _____, *Notes on the περί υψους* ' A.J.P.78 (1957), pp. 335 - 374.
- _____, " *Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius of Halicarnassus*", A.J.P.73 (1952), pp. 251 - 267.
- _____, " *Theophrastus as a literary Critic* TAPA, 83 (1952), pp. 172 - 180.
- Juillemin (A. M.), *Pline et la vie Littéraire de son temps*, Paris 1929.
- Jackforth (R.), *Plato's Phaedrus*, Cambridge, 1952.
- Jall (Vernon), *Short History of Literary Criticism*, New york, 1963.
- Javelock (E.A.), *The Liberal Temper in Greek Politics*, London 1957.
- lawthorn (J.) editor, *Criticism And Critical Theory*, Edward Arnold, London 1984.
- Jendrickson (G. L.), " *Cicero's Correspondance with Brutus and Calvus on oratorical Style* , A.J.P.,47 (1926), pp. 234 - 258.
- _____, " *An Epigram of Philodemus and Two Latin Congress*", A. J. P., 39 (1918) pp. 27 - 41.

-
- , " *Horace Serm. I, 4* ", A. J. P., 21 (1900) , pp. 121 - 142.
- _____, " *The Origin And Meaning of the Ancient characters of Style*", A. J. P., 26 (1905), pp. 248 - 290.
- House (H.), *Aristotle's Poetics, A. Course of Eight Leetures*, Hart - Davis, London, 1956.
- Howells (W. D.), *Criticism And Fiction and other Essays*, New York University Press, 1959.
- Hubbell (H. M.), *The Ifuence of Isocrates on Cicero, Dionysius and Aristidis*, New Haven, 1913.
- _____, " *Isocrates And Epicureans*", C. P., 11 (1916), pp. 405 - 425.
- _____, *The Rhetoric of Philodemus*, New Haven, 1920.
- Jaeger (W.), *Paedia* (The ideals of Greek culture), translated by Gilbert Highet, Oxford 1939.
- Jebb (R. C.), *The Attic Oratos from Antiphon to Isaeus*, London 1876.
- _____, *The Growth and influence of Classical Poetry*, London 1893.
- Jones (John), *On Aristotle and Greek Tragedy*, Chatto & Windus, London 1962.
- Johnson (R.), " *Anote on the Number of Isocrates' Pupils*", A. J. P., 78 (1957), pp. 297 - 300.
- _____, " *Isocrates' Methods of Teaching*", A. J. P. 80 (1959), pp. 25 - 36.
- Johnston (W. D.), *Greek Literary Criticism*, Oxford (Chancellor's essay), 1907.
- Kaibel (G.), *Die prolegomena περὶ κωμωδίας* Berlin, 1898.

- Kennedy (G. A.), " *An estimate of Quintilian*" A. J. P., 83 (1962), pp. 130 - 146.
- Kent (R. G.), *Varro On the Latin Language*, L. C. L London, 2 vols. 1951.
- Labarbe (J.), *L' Homère de platon*, Liège 1949.
- Lehrs (K.), " *De Aristarchi Studiis Homericis*, Leipzig 1882.
- Lock (W.), " *Use of Περιπετεία in the Poetics*", C.R., xxlii (1919), pp. 250 - 255.
- Lodge (Rupert C.), *Plato's Theory of Art*, London Routledge & kegan 1953.
- Lucas (D. W.), *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968.
- Lucas (F. L.), *Trgedy : Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London 1957.
- , " *The Reverse of Aristotle*", C. R., xxxvii (1923), pp. 98 - 104.
- Marache (R.), *La Critique Littéraire de Langue Latine et le Developpment du goût archaisant an Ile Siecle de notre ére*, Rennes 1952.
- , *Mots nouveaux et mots archaïque chez Fronton et Aulu - Gelle*, Press Universitaires de France, 1927.
- Marrou (H. I.) *Histoire de l'education dans l'antiquité*, paris 1950.
- McMahon (A. Ph.), " *On the Second Book of Aristotle's Poetics and the sources of Theophrastus' Definition of Tragedy* ", H. S. C. P., 28 (1917), pp. 1 -46.
- , " *Seven Questions On Aristotle's Definitions of Tragedy and Comedy*, H. S. C. P., 40 (1929), pp. 97 - 202.
- Mette (H. J.), *Paratersis, Untersuchungen Zur Sprachtheorie des krates von Pergamum*, Hall, 1952.

Michel (Alain), *Rhetorique et philosophie chez Cicéron*, Paris 1960.

Mitchell (J. M.), *Petronius The Satyricon*, George Routledge London 1923.

Morau (P.), *Les Listes anciennes des ouvrages d' Aristote*, Louvain 1951.

Norwood (G.), *Pindar*, Berkeley 1945.

_____, *The Art of Terence*, Methuen 1940.

Nettleship (R. L.), *Lectures on the Republic of Plato* (edited by Lord Charnwood), Oxford, 1929.

Pfeiffer (R.), *Callimachus*, Oxford, 1953.

Popper (K. R.), *The Open Society and its enemies*, London, 1945.

Rabe (H.), *Prolegomenon Sylloge*, Leipzig, 1931.

Rand (E. K.), " *Catullus And Augustus*", Harvard Studies in Classical Philology, XVII (1950), pp. 1 - 30.

Rhys Roberts (W.), " *Caecilius of Calcate*", A. J. P., 18 (1897), pp. 302 - 312.

_____, *Demetrius on style*, L. C. L. Heinmann London 1953.

_____, *Demetrius On Style*, Cambridge 1902.

_____, " *References to Plato in Aristotle's Rhetoric*", C. P., XIX (1924) pp. 343 - 346.

_____, *Greek Rhetoric and Literary Criticism*, New York 1928.

Rist (J. M.), " *Demetrius The Stylist and Artemon The Compiler*", Phoenix, 18 (1964), pp. 2 - 8.

Roemer (A.), *Aristarch's Athetésezen in der Homerkritik*, Leipzig, 1912.

_____, *Die Homerexeges Aristarchs in ihren Grundzügen*
(edited by E. Belzener), Paderborn 1924.

Rolfe (J. C.), *Suetonius*, 2 vols., L. C. L. London 1913 - 1914.

Rose (H. J.), *A Handbook of Greek Literature*, Methuen 1950.

_____, *A Handbook of Latin Literature*, Methuen 1954.

Rudd (W.J.N.), "*The Poet's Defence i and ii, a study of serm. I, 4*",
C. Q., 76 (1955), pp. 142 - 156.

Russell (D. A.), *Longinus, On The Sublime*, Oxford 1964.

Rutherford (W. G.), *A Chapter in The History of Annotation*,
London 1905.

Saintsbury (G.), *History of Criticism*, London 1908.

Sandys (J. E.), *History of Classical Scholarship*, London 1903.

Schuhl (P. M.), *Platon et l'Art de son Temps*, Paris 1933.

Sealy (R.), "*Dionysius Halicarnassus and Some Demosthenic
Date*", R. E. G. 68 (1955), pp. 77 - 120.

Selden (R.) editor, *The Theory of Criticism* (From Plato to the
present), Longman 1988.

Sihler (E.J.), *Cicero of Arpinum*, Oxford 1914.

Sikes (E.E.), *Greek View of Poetry*, London 1931.

Sinclair (T.A.), *A History of Classical Greek Literature* (From
Homer to Aristotle), Routledge & Kegan, 1949.

Smiley (C. N.), "*Seneca And The Stoic Theory of Literary Style*",
Studies in honour of Ch. Foster Smith, Madison, 1919.

Smyth (H. W.), *Greek Melic Poetry*, London 1900.

Solmsen (F.), "*Aristotle And Cicero on the Orator's playing upon
the feeling*", C. P. 33 (1938), pp. 390 - 404.

_____, "*The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric*", A.

- J. P., 62. (1941), pp. 35 - 50 and pp. 169 - 190.
- _____, " *The Origins And Methods of Aristotle's Poetic's*",
C. Q. 29, (1935), pp. 192 - 201.
- Starkie (W. J. M.), *The Acharnians of Aristophanes*, London
1909.
- Stern (J. P.), *On Realism*, London 1973.
- Strachan - Davidson (J. L.), *Cicero And The Fall of the Roman
Republic*, London Putnam' Sons, 1903.
- Sullivan (J. P.), *The Satyricon of Petronius* (a Literary Study),
Faber & Faber London 1968.
- Syme (R.), *Tacitus*, 2 vols., Oxford 1958.
- _____, *The Friend of Tacitus*", J. R. S., 47 (1957), pp. 131 -
135.
- Tait (J. R. M.), *Philodemus' Influence on the Latin Poets*, Bryn
Mawr 1941.
- _____, *Plato And Allegorical Interpretation*, C. Q. 23 (1929),
pp. 142 - 154 and 24 (1930), pp. 1- 10.
- Taylor (A. E.), *Plato, The Man and His Work* , London 1940.
- Wace (A. J. B.) & Stubbings (F. H.), *A Companion to Homer*,
London 1962.
- Walbank (F. W.), *A Historical Commentary on Polybius*, Oxford
1957.
- Welleck (René), *Concepts of Criticism*, Yale University Press
1963.
- Wilamowitz (U. Von), "*Asianismus und Atticismus*", Hermes 35
(1900), pp. 1-52.
- Wimsatt (W.) & Brooks (C.), *Literary Criticism* (A Short History),
2 Vol., Routledge & Kegan, London 1970.

Wolf (E.), *Gricehisches Rechtsdenken*, 2 vol., Frankfurt 1952.

Wolfer (E. P.), *Eratosthenes von Kyrene als Mathematiker und Philosoph*, Groningen, 1954.

Wright (W. Cave), *Philostratus and Eunapius*, L. C. L. Harvard and london, 1952.

ب - المراجع العربية :

بدوى ، عبد الرحمن (دكتور) ، أرسطو ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

_____ ، أرسططاليس ، فن الشعر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

حمادة ، إبراهيم (دكتور) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٩٤ .

_____ ، كتاب أرسطو ، فن الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩ .

_____ ، النقد الأدبي عند اليونان (من هوميروس إلى أفلاطون) ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

خفاجه ، محمد صقر (دكتور) والقلماي ، سهير (دكتور) ، محاورات أفلاطون - إيون ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

زكريا ، فؤاد (دكتور) ، دراسة لجمهورية أفلاطون ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

_____ ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة وتقديم ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف النشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

سالم ، محمد سليم (دكتور) ، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تأليف أبي الوليد بن بشر ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ .

سكوت ، جيمس ، صناعة الأدب ، بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة (ترجمة هاشم الهنداوى) ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٦ .

سلامة ، ابراهيم (دكتور) ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

طبانة ، بدوى (دكتور) ، النقد الأدبى عند اليونان ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ .

عياد ، شكرى محمد (دكتور) ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧١ .

_____ ، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

عباس ، إحسان (دكتور) ، كتاب الشعر لأرسططاليس ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٢ .

قرنى ، عزت (دكتور) ، الحكمة الأفلاطونية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

_____ ، أفلاطون ، فيدون ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

_____ ، أفلاطون ، محاكمة سقراط ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

المسلمى ، عبد الله (دكتور) ، كاليماخوس القورينى ، شاعر الاسكندرية ، منشورات الجامعة الليبية ، بنغازى ، ليبيا ، ١٩٧٣ .

ويليك ، رينيه ، مفاهيم نقدية (ترجمة دكتور محمد عصفور) ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١١٠ ، فبراير ١٩٨٧ .

ورنر ، ركس ، فلاسفة الاغريق (ترجمة عبد الحميد سليم) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

يوسف ، محمد كمال الدين على ، بروتاجوراس - محاورة أفلاطون ، سلسلة مذاهب وشخصيات ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

المحتويات

صفحة

- مقدمة ٥

الجزء الأول

(النقد الأدبي عند الأغريق)

- الفصل الأول : قبل أفلاطون

أ - الشعر

- عصر الانشاد ١١

- عصر الملحمة

- هوميروس ١٤

- هيسودوس .. ٢٠

- مابعد هوميروس وهيسودوس ٢٥

- عصر الغناء

- الشعر الغنائي ٢٨

- بنداروس .. ٣١

- المسرح

- التراجيديا ٣٨

- الكوميديا ٤٣

ب - النثر

- السوفسطائيون ٦٤

- التاريخ ٧٥

- الفلسفة ٨٠

- الخطابة ٨٢

- الفصل الثاني : أفلاطون وأرسطو

المناخ الثقافي في القرن الرابع ق. م. ٩١

- أفلاطون

- حياته ٩٢

٩٥	- طبيعة أعماله النقدية
٩٧	- موقفه من الشعر
١٠٨	- المحاكاة
١١٠	- الإلهام
١١٢	- الوحدة العضوية
١١٣	- الكوميديا
١١٥	- الخطابة
١١٦	- ملاحظات نقدية متنوعة
١١٩	- أفلاطون والنقد
	- أرسطو
١٢٢	- طبيعة أعماله
١٢٤	- حياته
١٢٥	- مقال فن الشعر
١٢٦	- طبيعته ومحتوياته
١٢٩	- تعريف التراجيديا
١٣٢	- عناصر التراجيديا
١٣٥	- شخصية البطل التراجيدي
١٣٩	- صفات القصة الجيدة
١٤١	- اللغة
١٤٤	- التاريخ
١٤٥	- الملحمة
١٤٩	- الكوميديا
١٥٠	- المحاكاة
١٥٣	- الرد على النقاد
١٥٥	- نصائح إلى الشعراء
١٥٧	- التفسيرات المختلفة لفن الشعر

- مقال الخطابة

- ١٦١ - طبيعة الخطابة
- ١٦٣ - أنواع الخطابة
- ١٦٥ - أسلوب الخطابة
- ١٦٩ - ملاحظات عامة
- ١٧٢ - مقال السياسة

الفصل الثالث : بعد أرسطو

- ١٧٩ - ثيوفراستوس
- ١٨٧ - من ثيوفراستوس إلى ديمتريوس
- ١٨٩ - ديمتريوس
- ٢٠٢ - عصر الاسكندرية
- ٢٠٥ - الدراسات الكلاسيكية ومكتبه الاسكندرية
- ٢٠٦ - زنودوتوس
- ٢٠٧ - كاليماخوس
- ٢١٠ - إراتوستينيس
- ٢١١ - أريستوفانيس البيزنطي
- ٢١٢ - أريستارخوس
- ٢١٥ - النقد في برجاموم
- ٢١٦ - الأبيقوريون
- ٢١٧ - الأكاديميون
- ٢١٨ - الرواقيون
- ٢١٩ - المشائيون
- ٢٢٠ - تركتاتوس كريسليانوس
- ٢٢٢ - هرماجوراس

الجزء الثاني

(النقد الأدبي في العصور الرومانية)

الفصل الأول : قبل العصر الأوغسطي

- قبل شيشرون

٢٢٩ - التأثير الاغريقي ..

٢٣٢ - شعراء الكوميديا ..

٢٣٥ - لوكيليوس ومعاصروه ..

٢٣٩ - إلى هريتيوس ..

٢٤١ - قارو ..

٢٤٢ - بولوبيوس ..

٢٤٥ - شيشرون ..

الفصل الثاني : العصر الأوغسطي

٢٦٧ - أسباب ازدهار النقد ..

٢٧٢ - فيلوديموس ..

٢٧٧ - هوراتيوس ..

٢٩١ - ديونوسيوس هاليكارناسيوس ..

الفصل الثالث : بعد العصر الأوغسطي

٣٠١ - مابعد أوغسطس ..

٣٠٣ - سنيكا الأكبر ..

٣٠٥ - عصر نيرون ..

٣٠٥ - برسيوس ..

٣٠٦ - بترونيوس ..

٣٠٩ - سنيكا الأصغر ..

٣١٣ - مابعد نيرون ..

٣١٤ - تاكيوس ..

٣٢٢ - كوينتيليانوس ..

٣٣٤ - عصر التيارات المتعارضة ..

٣٣٥	- مارتياليس
٣٣٧	- بلينيوس الأصغر
٣٤٠	- بلوتارخوس
٣٤٣	- سويتونيوس
٣٤٤	- فرونتو
٣٤٦	- ديوخروسوسستوموس
٣٥١	- لوكيانوس
٣٥٦	- أريستيديس
٣٥٧	- هيروديس أتيكوس
٣٥٧	- هرموجينيس
٣٥٨	- فيلوستراتوس
٣٥٩	- لونجينوس
٣٦٧	- قائمة المراجع
